THE UNIVERSITY OF ALBERTA

Mosén Millán y la recuperación del pasado en Réquiem por un campesino español.

by

(C) Benjamin Agawu-Kakraba

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

Fall 1988.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-45830-5

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Benjamin Agawu-Kakraba

TITLE OF THESIS "Mosén Millán y la recuperación del pasado en Réquiem por un campesino español".

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Master of Arts

YEAR THIS DEGREE WAS GRANTED Fall 1988

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis or to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(SIGNED) .....

PERMANENT ADDRESS:

c/o G. K. HAYFORD

P. O. Box 199

HOHOE V/R GHANA

DATE 20 April 1988

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled "Mosén Millán y la recuperación del pasado en Réquiem por un campesino español" by Benjamin Agawu-Kakraba in partial fulfilment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS in HISPANIC LITERATURES

.....

Dr. Marisa Bortolussi (Supervisor)

.....

Dr. Richard Young

.....

Dr. David Johnson

Date 20 April 1988

Abstract

Although there have been many studies of Ramón Sender's Réquiem por un campesino español, particular attention has not been paid to the narrative technique adopted by the author. By contrast, our approach to the analysis of the novel is narratological in nature. It is geared principally towards its artistic configuration, as well as its narrative technique, since previous studies have only attempted to draw a parallel between Spanish society of the time and a purely literary text.

As a prelude to the detailed analysis presented in the third chapter, there are two preliminary chapters. The first focuses on the historical context within which the novel was written. This was a period during which literary productivity was at a low ebb, especially in narrative, since no artistic work could be carried out without submitting to the laws of censorship.

The second chapter contains an elaborate exposition of terminologies and, consequently, the methodology on which the analysis of the novel presented in the third chapter is based. This methodology permits us to delve into the technical structure of the novel, thus making it possible for us to observe how a writer, given certain limitations (the presence of censorship in Spain and, in the case of Sender, his exile) could effect a criticism of society in a disguised, transparent or ambiguous manner by means of an interplay of not only narrative voices, but also distinct points of view in relation to the voice of the writer, the narrator and the characters in the novel.

Resumen

Aunque se ha escrito mucho sobre Réquiem por un campesino español, de Ramón Sender, apenas se ha analizado la técnica narrativa empleada por el autor. Sin embargo, el enfoque de nuestro análisis es narratológico, y está dirigido principalmente hacia la configuración artística y técnica de la novela, puesto que muchos de los estudios vigentes sólo han intentado justificar un paralelo entre texto y contexto.

Hay dos capítulos preliminares. En el primero, comentamos el contexto histórico en el que se escribió la novela, una época durante la cual la producción artística, sobretodo en la narrativa, estaba estancada a causa de la censura.

El segundo capítulo contiene una exposición elaborada de las terminologías y, por tanto, la metodología sobre la que se basa nuestro análisis de la novela en el tercer capítulo. Esta metodología facilita nuestra indagación en la estructura de la novela, permitiéndonos observar cómo un autor, dadas ciertas limitaciones (la censura en España y, en el caso de Ramón Sender, el exilio), podía llevar a cabo la crítica de una sociedad en forma disfrazada, transparente o ambigua mediante no sólo una interacción de voces narrativas, sino también distintos puntos de vista relacionados a la voz del autor, del narrador y de los personajes de la novela.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco mucho a mis profesores Marisa Bortolussi y Richard Young sin cuya ayuda y paciencia no hubiera podido llevar a cabo este trabajo. Tampoco puedo olvidar a Jepkorir Komen por sus consejos en el uso de la computadora.

Table of Contents

Chapter	Page
I. Introducción	1
II. Contexto de la novela	8
III. Elaboración terminológica y metodológica	17
IV. Análisis de la novela	39
V. Conclusiones	97
Bibliografía selecta	103

I. INTRODUCCION

A consecuencia de la Guerra Civil, la literatura española de los años 40 se encontraba en un momento de gran estancamiento creativo. La guerra había aislado a España. Fue expulsada de la Liga de Naciones, organismo sustituido por las Naciones Unidas después de la Segunda Guerra Mundial, y su aislamiento político también influyó en su vida literaria. No se establecieron en España muchas de las últimas corrientes literarias de la vanguardia europea, por lo menos no en el campo de la narrativa, que es el que nos interesa. Además, se exilió a otros países, tanto de Europa como de Hispanoamérica, un nutrido grupo de intelectuales y escritores, entre los cuales figuraban Ramón José Sender, Max Aub, Manuel Andújar y Francisco Ayala.

Después de la Guerra, se introdujo la censura. No sólo se limitó radicalmente la publicación de designadas obras, sino que también se controló la difusión. Fue prohibida, por ejemplo, la publicación de La colmena, de Camilo José Cela, Javier Marino, de Gonzalo Torrente Ballester, y La fiel infantería, de Rafael García Serrano, novelas todas de la década de los 40. Aunque se redujo posteriormente la severidad de la censura, fue prohibido publicar novelas como Fiestas y La resaca, de Juan Goytisolo, Sin camino, de José Luis Castillo Puche, y Tiempo de silencio, de Luis Martín-Santos. Como consecuencia de la censura, había muy poca narrativa de calidad y las dos obras más destacadas de la época inmediatamente después de la guerra fueron Nada (1945), de Carmen Laforet, y La familia de Pascual Duarte (1942), de Camino José Cela. Ambas están reconocidas en las historias literarias, pero han sido muy criticadas por sus numerosas

debilidades, porque apenas aportan innovaciones a la narrativa española. Ramón Sender escribió Réquiem por un campesino español en el innovaciones a la narrativa española.

Ramón Sender escribió Réquiem por un campesino español en el exilio, pero su obra ofrece ciertas características estilísticas muy interesantes, que le otorgan cierta superioridad sobre muchas de las obras narrativas escritas por otros españoles tanto dentro como fuera de España. Su tratamiento del tiempo y de las voces narrativas es más complejo, aunque los críticos de la novela no lo han reconocido. Suelen concentrarse en los temas de la Guerra Civil, planteando las semejanzas entre texto y contexto. Pero, como reconocen unánimamente los teóricos contemporáneos de la literatura, la teoría del texto-reflejo de la sociedad es un mito. Además de basarse en un falso presupuesto, por el hecho de limitarse a la búsqueda del referente en la obra, hace caso omiso del estudio del texto mismo y su configuración artística.

Lo que pretendemos en esta tesis, entonces, es analizar Réquiem desde un punto de vista técnico para apreciar su valor literario y su configuración artística. Sin embargo, también queremos hacer constatar el grado de originalidad e innnovación que representa a la luz del contexto literario tan esclerosado en el que se produjo. Tradicionalmente, se ha estudiado el tema de la Guerra Civil de manera muy superficial, mencionando algunos de los rasgos técnicos de composición literaria, como el monólogo interior, sin analizar a fondo sus particularidades. A nosotros, nos interesa precisamente el tratamiento de este tema

y la manera en que el autor lo ha explotado para comunicar su mensaje.

No cabe duda que la visión de un autor está condicionada tanto por sus experiencias vitales, como por la relación que tiene con su contexto social. O sea, "el sistema conceptual de que se sirve el novelista para formalizar su visión del mundo es también un objeto social"[1]. Sin embargo, la relación que media entre texto y contexto es una relación de transformación, de metamorfosis artística. Esto implica que nosotros no vamos a limitarnos, como Robert Escarpit, Lucien Goldman y otros, sólo a los métodos que enfocan el contexto condicionante sociológico de producción. Este enfoque unitario nos parece un poco limitado e insuficiente, puesto que un texto literario no es necesariamente una justificación, un reflejo del cuadro animado de la sociedad a la que remite, sino que, como dice María del Carmen Bobes Naves, es "el significado literario intemporal que el autor nos comunica mediante las formas de un tiempo y un espacio manipulados"[2] en torno a sus personajes. Aunque los acontecimientos humanos, "las relaciones sociales y las conductas forman la base de la novela, son simplemente formas sensibles y catalizadoras" de un significado amplio. Bobes Naves observa también que "la ciencia sociológica no puede de ninguna manera interpretar la novela

1. Robert Escarpit, Hacia una sociología del hecho literario (Madrid: Edicusa, 1974), 20.

2. María del Carmen Bobes Naves, Teoría general de la novela: semiología de la "Regenta" (Madrid: Editorial Gredos, 1985), 9.

como un hecho literario"[1]. Para ella,

> Los hechos humanos, las relaciones y la conducta constituyen la materia de la novela, pero simplemente como forma sensible, como catalizadora de un significado amplio. Por esta razón, entre otras, la materia novelesca no es una copia directa de la realidad como han pretendido algunas tendencias realistas, tanto creadoras como críticas. Descartando cualquier otra manipulación, los hechos humanos incluidos en una novela exigen unos límites añadidos, puesto que en sí mismos no los tienen, para alcanzar un sentido literario, y es preciso sacarlos del conjunto ilimitado de la realidad para incluirlos en el conjunto limitado de la novela[2].

Dice también que "la significación de las acciones, de los personajes, de los espacios de la novela ha de ser interpretada en los límites textuales y no como un hecho histórico"[3]. Por consiguiente, partimos de la hipótesis de que, bien que el contexto ejerce un efecto condicionante sobre el autor, éste lo metamorfosea artísticamente en su discurso. Debemos mencionar que no se puede considerar un trabajo novelesco como un documento social, puesto que, de lo contrario, sería un estudio sociológico. Citando a Bobes Naves otra vez: "La novela, no reproduce directamente una realidad concreta; en primer lugar

1. Bobes Naves, 14.
2. Bobes Naves, 14.
3. Bobes Naves, 15.

porque sería imposible reproducir mediante signos fónicos una realidad que es ilimitada en sus motivaciones y en sus efectos, aunque pueda ser concreta en los hechos, y, en segundo lugar, porque la realidad carece de sentido en sí misma y únicamente lo adquiere si un autor lo da al interpretarla en signos literarios"[1]. La crítica de Réquiem, por lo tanto, no debe inventar o añadir nada, puesto que su cargo es discernir la obra "poniendo en relación y destacando, desde ángulos de visión diversos, lo que está en la obra, desde su creación, manifiesto o latente"[2]. De ninguna manera estamos negando o disminuyendo la importancia de la ciencia sociológica en lo literario. Por ejemplo, puede servirse de la novela "en lo que su lenguaje tiene de referencial, para encontrar datos sociales y formular sus tesis"[3], pero lo que queremos dejar patente es que la crítica literaria no puede seguir los mismos principios y métodos que la ciencia de la sociología.

La crítica sobre Réquiem se ha concentrado en la compilación de datos sociológicos tomados de la novela. No ha investigado a fondo el texto, su riqueza técnica y su contextura artística. Nosotros no vemos sólo una crítica social en esta novela, sino otra dimensión también: la dimensión psicológica del personaje, Mosén Millán, que nos parece de primera importancia, puesto que en él se radica el punto de vista crítico del autor. Expliquémonos.

1. Bobes Naves, 12-13.
2. Bobes Naves, 12.
3. Bobes Naves, 16.

Aunque, cuando Réquiem apareció por primera vez no se imitaba todavía en España las técnicas de Proust, Joyce y Faulkner para representar la conciencia, Sender logra evocar sútilmente distintos grados de conciencia-inconciencia del personaje Mosén Millán a través de un manejo complejo de la focalización y de otras técnicas narrativas para sugerir la crisis de conciencia y de culpabilidad del personaje. La focalización no se concentra en el mundo, o contexto espacial, como parecen sugerir algunos, sino en una conciencia que se enfrenta con la realidad, con su verdad. Entonces, el punto de interés llega a ser, no el contexto espacial en sí, sino la manera en que éste afecta la conciencia de un hombre. La riqueza de este plan, que llamamos psicológico, es precisamente el que no se ha estudiado como merece.

El método elegido para lograr los objetivos que nos hemos propuesto es el que nos ofrece la narratología, la que nos proporciona los instrumentos necesarios para analizar la estructuración técnica de la obra y para deducir conclusiones sobre el punto de vista comunicado. Mediante el estudio narratológico, se puede determinar cómo se organizan los sistemas significativos que otorgan sentido a toda una obra. Además, la narratología nos permite conocer mejor un relato "por medio de sus elementos significantes, lingüísticos y no lingüísticos", para llegar "a una comprensión más compleja de las formas y sentido literarios, puesto que enriquece la visión y permite la interpretación de mayor número de signos"[1]. La

1. Bobes Naves, 10.

narratología, pues, proporciona las medidas para estudiar los distintos discursos narrativos establecidos por los narratólogos, que han desarrollado una metodología para el análisis de la voz narrativa y la focalización o visión narrativa. Un estudio narratológico también puede mostrar cómo se produce en un texto un complejo juego de tensiones entre distintas visiones, tal como ocurre en nuestra novela, ya que, al lado de la de Mosén Millán siempre está presente la del narrador, lo que produce efectos de ironía que no han sido suficientemente apreciados. La crítica sobre Réquiem, sin embargo, no se ha basado en la narratología, razon por la cual no se ha podido ver cómo un autor, dada su situación enunciativa de exiliado, suele efectuar una crítica que puede ser más o menos disfrazada, oculta, directa, transparente, ambigua, etc, según se relacione a la voz del autor, la del narrador, o la de los personajes.

Ya que los elementos de la fábula están presentados mediante la memoria de Mosén Millán, pensamos investigar la psicología del cura para ver, primero, el efecto de la Guerra Civil en la conciencia de los personajes y, segundo, cómo Ramón Sender expone su estado ideológico y psicológico en un momento en que en España las técnicas modernas de presentación psicológica no estaban bien conocidas. Puesto que en la crítica sobre Réquiem no ha utilizado la narratología para analizar a fondo estas dimensiones del texto, esperamos, con este estudio, contribuir algo válido a la comprensión de la novela y la manera en que el autor lo ha elaborado.

I. CONTEXTO DE LA NOVELA

La Guerra Civil española marcó no solamente una serie de tendencias novelísticas, sino la producción novelística entera de toda una época. Antes de 1936-1939, España era una república en la que había cierta libertad y democracia. La creación literaria se ejercía libremente aun bajo la dictadura de Primo de Rivera, y eran posibles todas las tendencias intelectuales y artísticas, aunque la poesía era más innovadora que la prosa narrativa, la que se encontraba pasando, desde la Generación del '98, por un período de estancamiento y empobrecimiento. A partir de 1939, después de la Guerra Civil, España entró en una época de degeneración intelectual, precipitada especialmente tras la ascendencia de Franco al poder. En aquel momento, hubo un cambio radical en todas las esferas de la vida española.

En primer lugar, el Gobierno controló y dirigió la cultura. En algunas situaciones, la dirección de la cultura es lo peor que le puede ocurrir a la vida intelectual de un grupo social. La cultura en este sentido implica el libre desarrollo de nuevas perspectivas en torno a problemas polémicos. Controlar las ideas y los conceptos nuevos que mueven una comunidad implica, hasta cierto punto, una inmovilización de la cultura de la comunidad. Así era la situación en España desde 1939 hasta aproximadamente 1957. A consecuencia de ello, los intelectuales, sobre todo los escritores, tenían que someterse a la ideología y a la definición de su función determinadas por el estado. El dirigismo de la cultura implicaba la institucionalización de la misma, puesto que el estado se convirtió en el único agente cultural de la nación. A partir de 1939, el Nuevo

Estado, además de dirigir y controlar los movimientos culturales, determinó las obras y los escritores que los españoles podían leer. El Estado no sólo escudriñó la enseñanza universitaria, secundaria y primaria, sino que también seleccionó y editó lo que aparecía en la prensa diaria. Como producto del dirigismo cultural, no había ninguna forma de libertad de expresión y toda resistencia cultural e intelectual ante lo institucionalizado produjo efectos poco deseables para los "no conformistas".

La institucionalización de la cultura y la falta de libertad se manifestaron mediante una serie de decretos dictados por el Nuevo Estado. El 23 de diciembre de 1936 se dictó el que prohibía la "publicación y circulación de libros y de impresos pornográficos, marxistas o disolventes". En La Coruña y en Sevilla, se creó la Comisión de la Censura, que entró en funcionamiento en mayo de 1937. El gobernador civil encargado de cada provincia, situado en un nivel jerárquico directamente bajo el Ministro de la Gobernación o del Interior, asumió la responsabilidad de la censura general especialmente en lo que se refería a los libros y el cine en su provincia. Por otra parte, la creación de la Delegación de Prensa y Propaganda en el mismo año apagó toda luz de posibilidad de crear libre de la censura, ya que esta rama del gobierno controló toda suerte de publicaciones en la España republicana y post-republicana. Hasta se eclipsó la actividad editorial porque se racionaba el papel para imprimir y sólo el Estado concedía cuotas. A partir de 1938, el Estado estableció todo tipo de sindicatos, como los Sindicatos Verticales, que encuadraron forzosamente a todos los

trabajadores, y el Sindicato Español Universitario, al que el estudiante debía inscribirse si tenía la intención de matricularse. Por fin, mediante el funcionamiento del Estado Nacional-Sindicalista, el gobierno invadió toda clase de publicación y expresión intelectual.

Como consecuencia de la situación creada por lo anterior, gran parte de los intelectuales, autores, catedráticos y maestros se exiliaron y el escritor que se quedaba en España tenía que sujetarse al sistema establecido para que su obra fuera publicada. Someterse al sistema implicaba la aceptación del credo falangista y, en la creación novelística, por tanto, la omisión de toda postura política no ortodoxa y la adopción de la religión católica. Como en cualquier otro contexto, imponer estas condiciones era sofocar la creación novelística y arriesgar la desaparición de la misma. Dicho de otra manera, sólo se permitía la creación bajo una condición específica: que se orientara hacia la norma establecida y obligada. Hablando de la situación general y específicamente de la cultura española, dice Eugenio de Nora que "la guerra significa una brutal ruptura de la continuidad cultural española: un tajo, un cercén, un aventamiento que desemboca, por lo pronto, en el vacío. La actividad propiamente creadora queda, en principio paralizada"[1]. El mismo escritor, citando a Julián Marías, nos informa de las circunstancias bajo las cuales los intelectuales tenían que vivir: "En los años de la

1. Eugenio de Nora, La novela española contemporánea (Madrid: Gredos, 1962-1963), Tomo III,107.

guerra e inmediatamente después de acabada ésta, las instituciones culturales quedaron suspendidas o destruidas, el espíritu de beligerencia lo invadió todo, la libertad de expresión se anuló, y los intelectuales en cuanto tales mientras quisieran permanecer fieles a su condición, no como simples cuidadanos, tenían muy poco que hacer"[1]. Como ya hemos indicado, se exiliaron muchos intelectuales tras la creación del Nuevo Estado Español. Conviene subrayar, con Juan Ignacio Ferreras, que "la mayor parte de la 'intelectualidad' española es de izquierda y pierde por lo tanto la guerra y el derecho a permanecer en España"[2]. Casi todas estas imigraciones se realizan por causas políticas o, por lo menos, por una obvia razón política combinada con motivos ideológico-religiosos. A los exiliados se los identificaba como los "vencidos", mientras que a los que se quedaron, se los llamaba los "vencedores". Un gran número de los escritores vencedores producían novelas cuyo valor estético era muy mediocre. Muchas de ellas no eran sino una pura exaltación de la España de la postguerra, así como la glorificación de la política del nuevo regimen. Como ejemplo, citamos las obras de Giménez Arnau, Agustín Foxa y José María Alfonso, en las cuales se pone de relieve la alabanza del sistema político sin que se preocupe sobremanera por lo artístico. Esta

1.Eugenio de Nora, 107.

2. Juan Ignacio de Ferreras, Tendencias de la novela española actual 1931-1969 (Paris: Ediciones Hispano-Americas, 1970), 81.

postura por parte de muchos de los vencedores es comprensible porque no era posible ninguna creación novelística independiente y libre. Entre ellos hay dos grupos. Los que forman el primero incluyen a José María Alfonso, García Serrano, Agustín Foxa y Francisco Franco, y son los que exaltan la España de los vencedores, los que más utilizaban la pluma como arma de combate para pintar la lucha civil como una lucha de los falangistas contra las fuerzas del mal. El segundo grupo no se preocupaba tanto por la exaltación del régimen. Aunque de alguna manera u otra seguía produciéndose novelas que elogiaban el sistema, la Guerra Civil se hizo un tema de reflexión, como en el caso de los novelistas vencidos. De hecho, los de este segundo grupo, Ricardo Fernández de la Reguerra, José María Gironella, y José Luis Castillo Puche, a veces, se distanciaban bastante de los del primer grupo y hasta se oponían a la manera de pensar y escribir de los novelistas "vencedores".

En contraste con los vencedores, el autor vencido y desterrado es un ser en el limbo. Toda suerte de emigración o de exilio supone un aislamiento, un desgarramiento de la materia prima que engendra la producción novelística: el lenguaje y la sociedad o el lenguaje y la cultura. Ya que el autor vencido (el emisor) no comparte los mismos códigos culturales que la gente de su nuevo ambiente (el receptor) y apenas se establece un proceso comunicativo eficaz entre ellos. La situación se pone aun más compleja y complicada en el discurso literario donde es posible que intervenga una multiplicidad de códigos no compartidos. Cuando ambos no tienen en común ninguna forma de

experiencia temporal y espacial culturalmente determinada, se produce una disyunción y la comunicación puede ser muy difícil. Así lo afirma Vincente Lloréns en su estudio sobre el escritor español del siglo XIX emigrado en Inglaterra: "Escribir para un público lejano y desconocido produce en muchos escritores un efecto desconcertante. Rota la relación mutua autor-lector, se siente literariamente vivir en soledad y como a la intemperie"[1]. Igual puede decirse de los autores que salieron de España durante la Guerrra Civil y se encontraron trasladados temporal y espacialmente a otra realida cultural. Las preguntas de Sartre, "¿Por qué escribir? ¿Para quién escribir?", son pues, muy pertinentes al autor español exiliado y constituyen la base de una nueva búsqueda de identitad. La complejidad de la situación del emigrado está muy bien destacada por Segundo Serrano Poncela, uno de los miembros de la emigración: "El problema del escritor en el exilio no es fácil. Tiene que escribir 'a la española' y, sin embargo, España no le presta jugos para la pluma; quiere corresponder con la realidad americana y no la siente más que conceptualmente; está sometido a un ritmo histórico que deja atrás sus problemas y, sin embargo, éstos permanecen dentro, enconados, pidiendo salir de algún modo"[2]. La posibilidad de llevar a cabo una determinada obra resulta más compleja y

1. Vincente Lloréns, Liberales y Románticos. Una emigración española en Inglatera 1823-1834 (México: El colegio de México, 1954), 216.

2. Segundo Serrano Poncela, "La novela española contemporánea",

difícil puesto que el autor está aislado de su público natural, desgajado del pueblo donde tuvo su formación. O sea, el autor está separado del proceso vital de la vida que antes experimentaba naturalmente y constituía la materia fertilizante o el jugo nutricio de sus impulsos creativos. Está en el destierro, muy lejos del pueblo que le fecundaba y leía su trabajo. La nueva sociedad le desconoce, ya que él y ella se extrañan mutuamente.

La incapacidad de pertenecer completamente al nuevo "ambiente" le obliga a permanecer anclado en el tiempo en que abandonó su tierra. Bien que el autor exiliado quisiera evolucionar, no lo puede hacer con la misma fuerza y dinamismo y al mismo ritmo como en la tierra perdida. La consecuencia de estas circunstancias es que muchos de los exiliados se obsesionan de la ausencia de la patria y el único tema que les interesa es España. Por consiguiente, se cierran ante la sociedad que les rodea, una sociedad muy lejos de la suya natural. Cuidan, pues, las viejas raíces como el único tesoro, que ya no está a su alcance. Se enfrentan con la realidad de estar a la deriva. El regreso se convierte en su sueño constante y toda su actividad novelística se encamina a este fin. Hay una referencia constante al pasado, un idealismo, un recuerdo e idealización de la España perdida. No obstante, la referencia perpetua al pasado no puede seguir siendo el punto central del narrador exiliado. O sea, el narrador no puede permanecer eternamente anclado en el pasado, puesto que el tiempo del mundo, de otros, no es estático,

---

La Torre, núm. 2, abril-junio, 177.

sino dinámico. Por consiguente, el tiempo pasado del narrador se aleja y la época a la que se siente vinculada muere sistemáticamente. Pero, como el autor necesita "estar" en su patria con cierto sentimiento de orgullo, el único recurso que le es disponible para realizar su sueño es la escritura. Es, entonces, una cuestión de plantearse en su imaginación cómo será la tierra perdida, un proceso que, según José Marra-López, engendró los "relatos de la España inventada", una "mezcla de angustia y necesidad de añoranza e invención, de repulsión y atracción al mismo tiempo. Lo que no han hecho físicamente, volver, lo realizan con la imaginación una y otra vez, mordiendo el fruto prohibido con la agridulce complacencia de taxicómano"[1].

Las obras de Serrano Poncela, Amore amaro, La puesta de capriconio, El íncubo y Un susto, las de Max Aub, La cárcel, La vuelta, Los guerrilleros, Un olvido, y el relato de Ramón Sender, Réquiem por un campesino español, que vamos a estudiar, representan el tema de la "España inventada". Todos son recuerdos personales de otro tiempo en el que se insertan ciertos datos o pormenores personales de la actualidad. Entre estos escritores, el que trata el tema con pleno acierto es Ramón Sender, aunque hay que mencionar que su obra tiene mucha variedad. Algunos de sus relatos, como El lugar de un hombre, Crónica del alba, El rey y la reina, están dedicados a su pasado, mientras que otros, como Mexicoyotl y Epitalamio del Prieto

1. José Marra-López, Narrativa española fuera de España (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963), 125.

Trinidad, están basados en el presente, o sea, el contexto actual en que se encontraba el autor. Por otra parte, La esfera y Los laureles de Anselmo tratan problemas intelectuales o abstractos. Aunque, mediante estos relatos, se establece una trayectoria muy nítida en la escritura de Sender, hay una preocupación constante por el eterno tema de España, como es el caso de Réquiem por un campesino español. En el tercer capítulo de este trabajo, estudiaremos las técnicas utilizadas por el autor para evocarlo, pero antes, en el segundo capítulo, estableceremos el método de análisis que pensamos seguir.

II. ELABORACION TERMINOLOGICA Y METODOLOGICA

Elementos y niveles del relato

Hasta cierto punto la visión de un novelista está conceptualizada y condicionada por su ambiente o la sociedad en que vive. Sin embargo, la influencia de estos elementos sólo sirve de andamiaje en su creación artística, puesto que se metamorfosean en formas artísticas las experiencias vitales que esta sociedad le ha otorgado. La creación artística que se lleva a cabo al escribir la novela está sometida a los códigos novelísticos y/o narrativos que remiten a las convenciones del género. Según la concepción de los griegos, la literatura tiene dos elementos básicos: "mímesis" y "diégesis". "Mímesis" se refiere a la imitación o representación del mundo y la "diégesis" al arte de narrar. Aunque el novelista tiene que sujetarse a los códigos narrativos ya mencionados, tiene la libertad, mediante la "diégesis", de decidir, por ejemplo, las particularidades de la acción, del tiempo y de los personajes de su creación, porque "el arte de la composición de la narrativa consiste precisamente en las manipulaciones que se realizan sobre la historia para convertirla en el argumento concreto de una narración"[1]. Es, precisamente, la libertad del autor lo que nos interesa en este trabajo, puesto que nuestro examen de la misma nos permitirá ver cómo Ramón Sender usa las convenciones del género para configurar su visión de exiliado español.

1. Bobes Naves, 24.

Durante los últimos años, han aparecido los escritos de muchos estudiosos que han avanzado nuestra comprensión de la poética. Entre los investigadores que han inspirado la elaboración de la narratología se encuentran Emile Benveniste, quien introdujo los conceptos de "historia" y discurso", y los formalistas rusos, quienes establecieron las categorías de la *fable* ("historia") y *sujet* ("el tratamiento artístico"). Otros, como Todorov, Bremond y Greimas, también han aportado una gran contribución al estudio narratológico del texto. Pues, aunque Todorov se preocupa por la "narratología", Bremond por "la lógica de las narrativas posibles" y Greimas por su "gramática narrativa", la multiplicidad de terminologías representa más o menos el mismo objeto de estudio. Es cierto que entre estos narratólogos hay terminologías muy variadas, que reflejan diferencias de opinión sobre lo que realmente significan o representan la "historia" versus el "discurso", "langue" versus "parole", "estructura profunda" versus "estructura superficial". Lo único que sí es verdad es que todas estas terminologías y estudios giran en torno a la problemática de los distintos aspectos de la narración. Para establecer la metodología de nuestro estudio, vamos a recurrir a los trabajos de muchos investigadores y entre las terminologías que acabamos de mencionar, las que nos interesan para nuestro estudio son las que parten de la distinción entre "historia" y "discurso".

El plan de la historia

La historia es el "conjunto de los hechos narrativos en el

orden cronológico en que se suceden"[1]. Es "una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan"[2]. La historia, pues, es el plan de las acciones, y los actores son agentes o personajes que las avanzan o las llevan a cabo. La historia no pertenece a la vida, dice Todorov, sino a un mundo imaginario que sólo conocemos a través del libro.[3] Es una convención de la realidad *in vivo*. Es lo que los formalistas rusos llamaron "fábula" o "trama", "lo que efectivamente ocurrió", o lo que podría haber ocurrido.

Puesto que una fábula es "una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados" y un acontecimiento, según la afirmación de Mieke Bal, se define como la transición de un estado a otro, existen en la "historia" unos "núcleos" mediante

1. Bobes Naves, 23.

2. Mieke Bal, Teoría de la narrativa (Madrid: Ediciones Cátedra, 1985), 13. Debemos mencionar aquí que el estudio de Bal y el de Susan Lanser (que mencionaremos más adelante), son, en parte, una recopilación y reordenamiento del trabajo de muchos investigadores, como Uspenski, Todorov y Genette. Los utilizamos para nuestro trabajo porque son los que mejor presentan el estado actual de los estudios sobre la focalización y el punto de vista.

3. Todorov Tzvetan, "Las categorías del relato literario en Análisis estructural del relato (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 174.

los cuales se mantiene la sucesión temporal y causal. Estos "núcleos", como dice Roland Barthes, "son del orden de la acción, del hacer". O sea, son el eje del desarrollo de la acción y cumplen una doble función:

(a) consecuente o lógica, según la cual el relato obedece a una estructura de causa y efecto;

(b) sucesiva o cronológica, según la cual el relato obedéce a una estructura temporal regida por un antes o después.

Para nuestro propósito, la segunda función es la que más nos interesa, ya que la historia de Réquiem constituye una estructura temporal, el pasado visto a través de la memoria del cura.

El plan del discurso

El discurso está constituido por los acontecimientos de la historia "en el orden y disposición en que el autor los da a conocer bajo unos signos lingüísticos organizados para conseguir un sentido literario determinado"[1]. Según el Groupe "Mu" de la Universidad de Lieja, "la historia es vehiculada por el discurso, y en principio, limitada por él"[2]. Es lo que los formalistas rusos llamaron el "argumento": la forma en que el lector toma conocimiento de la historia. Las acciones, que son las unidades que constituyen la historia, se integran y adquieren un sentido en el relato mediante su exposición en el discurso. El análisis del

1. Bobes Naves, 23.

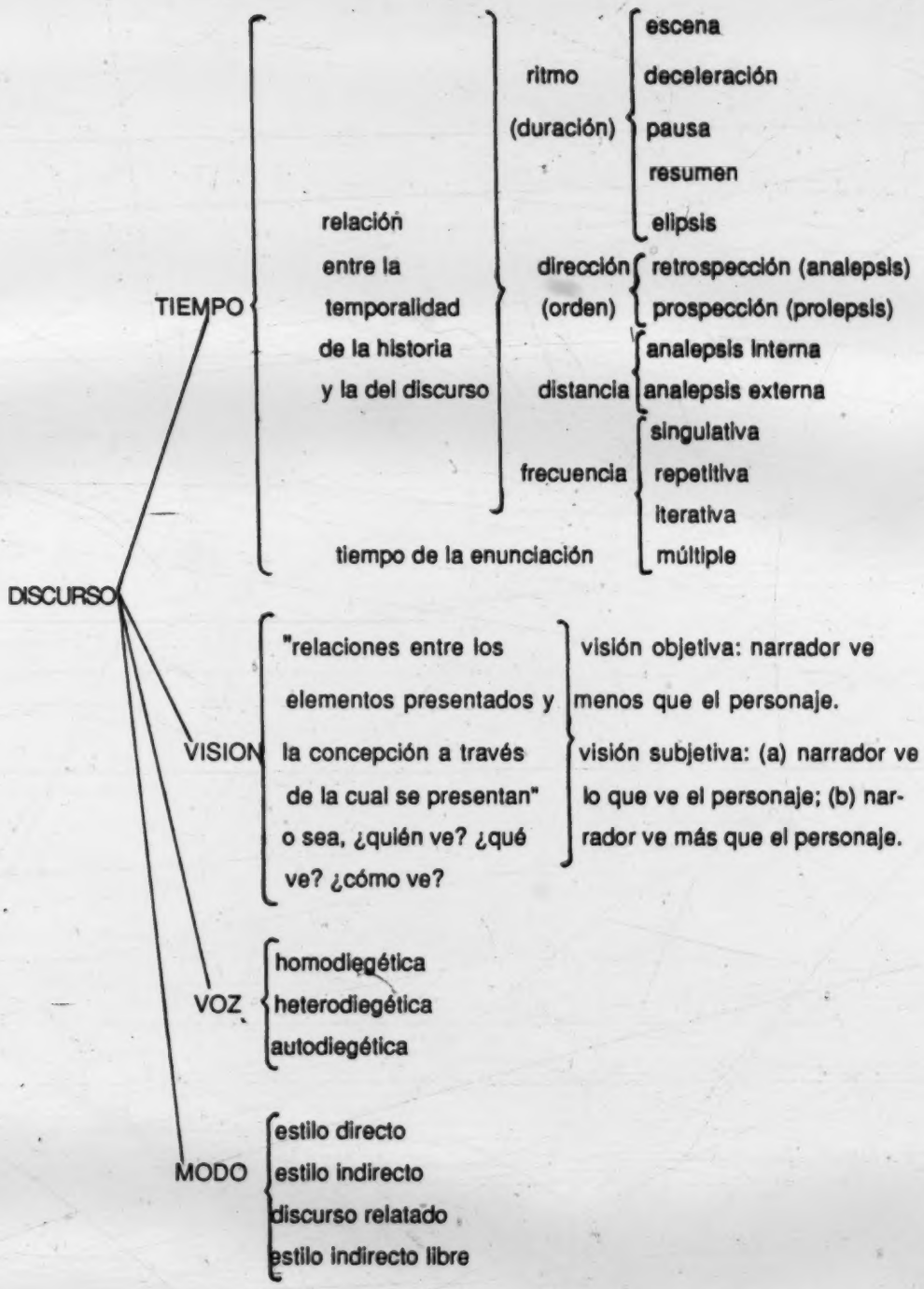
2. Citado por Helena Beristáin en Análisis estructural del relato (Universidad Autónoma de México, 1982), 26.

discurso implica, entonces, una investigación de los modos adoptados para exponer la historia en el relato: cómo se inicia o se clausura el relato; la manera en que se utiliza el estilo directo e indirecto; cómo se manifiesta la presencia del narrador y el autor; la manera en que se maneja y se presenta la perspectiva, o sea, el punto de vista adoptado por el narrador y, por consiguiente, los personajes; cómo se ordenan las acciones y cómo se configura el tiempo. Las maneras en que el discurso maneja la historia se clasifican bajo las categorías de tiempo, visión (que otros, como Genette y Bal, llaman "focalización", término que hoy se suele usar), modo y voz.[1] En este capítulo, examinaremos cada una de estas categorías y las distintas maneras en que se manifiestan, según se indica en el esquema que ofrecemos aquí abajo en la página 22. Cabe mencionar de entrada, sin embargo, que omitimos algunas de las dimensiones del discurso como la "espacialidad", y los niveles semánticos.

(a) Tiempo

Mieke Bal define el tiempo desde el punto de vista de un acontecimiento que ocurre como un proceso, el que según ella es un cambio, una evolución que presupone una sucesión o una cronología. Para ella, como para Todorov, los efectos del tiempo

1. En gran parte, basamos este capítulo en el estudio de Todorov en Poétique (Paris: Editions du Seuil, 1968), 49-67, y en el libro ya citado de Mieke Bal, 57-83.



Esquema adaptado de Análisis estructural del relato de Helena Beristáin (p.23).

se producen cuando dos temporalidades se yuxtaponen: el del universo representado y el del discurso que lo representa, es decir, el tiempo de la historia (TH) y el tiempo del discurso (TD). Los dos identifican cuatro estructuras temporales aunque emplean una terminología diferente para identificarlas:

Todorov		Mieke Bal
Duración	_____>	Ritmo
Orden	_____>	Dirección
Distancia	_____>	Distancia
Frecuencia	_____>	Frecuencia

Duración/Ritmo. El ritmo es "la relación entre la cantidad de tiempo que cubren los acontecimientos de una fábula y la cantidad de tiempo que ocupa su presentación"[1]. Se manifiesta de cinco maneras:

(a) Escena: El tiempo del discurso y el de la historia son iguales, como en el caso de los diálogos, a condición de que no haya intervención del narrador ni la presencia de una elipsis.[2] TD=TH.

(b) Deceleración: Consta de una prolongación del tiempo del discurso en comparación con el de la historia mediante el paráfrasis o la repetición, o a través de la verbalización prolongada de algunos acontecimientos.[3] TD>TH.

1. Bal, 76.

2. Gérard Genette, Narrative Discourse (Ithaca: Cornell University Press, 1983), 87.

3. Seymour Chatman, Story and Discourse: Narrative Structure in

(c) Pausa: La suspensión del tiempo de la historia, mientras el tiempo del discurso sigue transcurriendo. Las pausas, entonces, refieren a "todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula"[1]. Aquí, el tiempo del discurso es mayor que el de la historia (TD>TH), ya que éste se reduce al valor de cero.

(d) Resumen: La compresión del tiempo de la historia, como cuando se quiere contar en poco tiempo lo que se supone debe haber durado mucho más. El tiempo del discurso es menor que el de la historia (TD<TH).

(e) Elipsis: El salto cronológico. Pasa el tiempo de la historia sin que se lo cuente. El tiempo del discurso es menor que el de la historia (TD<TH), ya que éste se reduce a cero.

Orden. Como Todorov ha señalado, no hay posibilidad de obtener un paralelismo perfecto entre el tiempo de la historia y el del discurso porque el tiempo del discurso es uni-dimensional y el de la historia es pluri-dimensional. Por eso se producen anacronías, de las cuales, hay dos categorías: las retrospecciones (las miradas hacia atrás) y las prospecciones o anticipaciones. Mieke Bal identifica las mismas dos posibilidades al hablar de la "dirección". Las retrospecciones, o analepsis como las llama Genette, exponen "después" lo que ocurrió "antes", y por su naturaleza rompen la linealidad cronológica. Las prospecciones o anticipaciones (prolepsis, según Genette) en cambio, destacan de

---

Fiction and Film (Ithaca: Cornell University Press, 1978), 72-73.

1. Bal, 83.

antemano lo que ocurrirá después.

Distancia. Todorov y Bal dan casi la misma definición. Se trata del grado de separación temporal que media entre el "presente" (el momento al cual se ha llegado en la historia) y el "pasado" (el momento cronológicamente anterior que interrumpe la narración anacrónicamente). Hay dos posibilidades:

(a) analepsis interna u "homodiegética": la que no supera los límites temporales de la diégesis en la que se ecuentra engastada;

(b) analepsis externa u "heterodiegética": la que remonta a un tiempo anterior al tiempo de la diégesis en la que se encuentra engastada.

Existe también, según Bal, una analepsis mixta que se produce cuando el comienzo cronológico de la retrospección es anterior al tiempo de la diégesis en la que se encuentra engastada, mientras la conclusión de la misma es posterior.

Frecuencia. Es "la relación numérica entre los acontecimientos en la fábula (es decir, el discurso) y en la historia"[1]. Según Helena Beristáin, es "la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias de la historia o de los segmentos de historia (con sus respectivos temporalidades) y el número de las ocurrencias discursivas que las vehiculan"[2]. Todorov identifica tres posibilidades:

(a) Singulativo. (único, según Mieke Bal): un acontecimiento,

1. Bal, 85.

2. Helena Beristáin, 101.

y una presentación discursiva, del mismo con lo cual la historia y el discurso son iguales (H=D).

(b) Repetitivo: un acontecimiento, y varias presentaciones discursivas, de modo que hay menos ocurrencias en la historia que en el discurso (H<D).

(c) Iterativo: varios acontecimientos, y una presentación discursiva, de modo que, en contraste con lo anterior, el número de ocurrencias en la historia es superior al del discurso (H>D).

A estas tres posibilidades, Mieke Bal añade una más:

(d) Múltiple: varios acontecimientos, y varias presentaciones, pero, como ya han señalado otros, la fórmula es la de la frecuencia singulativa, puesto que el número de ocurrencias en la historia y el discurso es igual.

Como pensamos mostrar en el próximo capítulo, la aplicación de las categorías asociados a la duración, el orden y la frecuencia nos permite describir distintos planos temporales en Réquiem.

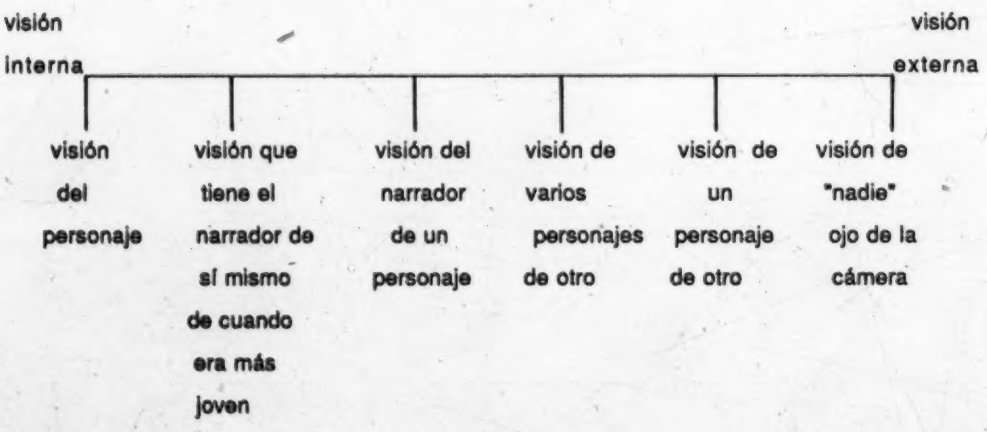
(b) Visión/focalización

La focalización se ha definido como "las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan". Es "la relación entre la visión y lo que se 've', lo que se percibe"[1]. Para Todorov hay dos categorías de visión o focalización, la interna, y la externa, a las cuales Genette añade una tercera, el grado cero de focalización. Según la focalización o

1. Bal, 108.

visión interna, el conocimiento del narrador está limitado a lo que sabe, siente o piensa un personaje, mientras la focalización o visión externa, limita el narrador sólo a lo que puede observar exteriormente. El grado cero corresponde a la omnisciencia de la narrativa "clásica".

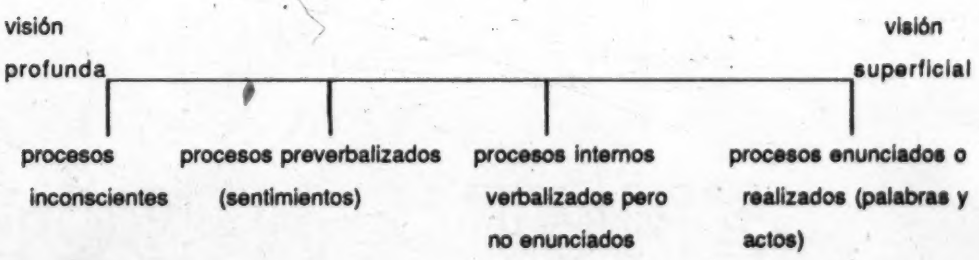
Las tres categorías de la focalización mencionadas constituyen las tres maneras de penetrar la conciencia de un personaje y revelar sus designos inconscientes con el propósito de analizar sus conocimientos sin que él lo sepa. Susan Lanser transforma estas categorías, avanzadas no sólo por Todorov, sino también por Genette, Pouillon y Vernon Lee, en un esquema. Basándose principalmente en el estudio de Vernon Lee, clasifica los "ángulos" de visión desde el cual se ve el personaje, colocándolos en un eje cuyos polos son la visión interna y externa, como lo demuestra el siguiente esquema:[1] Recurriendo al estudio de Vernon Lee, Lanser postula que cuando un narrador cede ante la visión interna de un personaje, le otorga a



1. Lanser, 209.

éste importancia psicológica. Sin embargo, la visión conseguida mediante la perspectiva de un narrador representa una visión privilegiada, pero filtrada, de un personaje que implica alguna objetificación y, por tanto, cierto distanciamiento. Por otra parte, la visión conseguida mediante la intervención de uno o más personajes permite una reacción y la especulación, pero no implica necesariamente un privilegio especial. Una visión externa sólo permite la exposición de lo que un filtro no reflejado puede aportar, pero, cuando la visión es completamente interna, todo lo que se presenta es una auto-presentación. A la otra extremidad, se encuentra el polo externo el que, según Lanser, remite a la perspectiva de un personaje que elimina casi toda huella de un conocimiento reflejado.

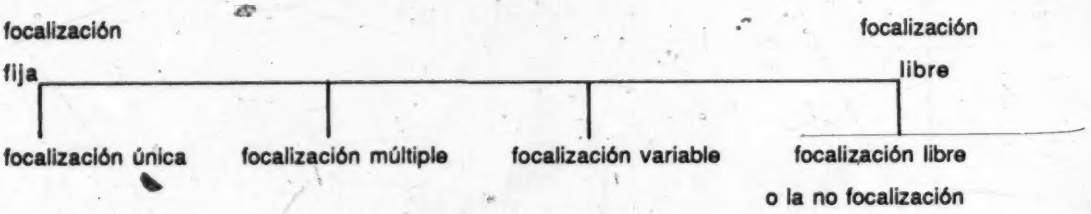
De su análisis del "ángulo" de visión, Lanser pasa a otro esquema para señalar el grado de profundidad de la visión que se consigue del personaje, conforme a la representación de sus procesos conscientes e inconscientes, verbalizados o no verbalizados:[1] Destacando las diferencias entre el eje que representa la profundidad de la visión y el que muestra el "ángulo", Lanser afirma que, mientras la visión externa limita la profundidad de la visión a las palabras y gesticulaciones



1. Lanser, 212.

exteriormente realizadas, la visión interna permite un espectro de profundidades bastante amplio.

Además de establecer la distancia psicológica mantenida por el narrador respecto de cada personaje, Lanser introduce la posibilidad de una focalización simultánea por varios personajes en cada uno de los ejes que va creando. De aquí, produce otro esquema basado en su análisis del comentario de Genette y Todorov sobre la focalización única, fija y múltiple:[1]



La focalización única remite a un texto en el que un solo personaje sirve exclusivamente de focalizador. La focalización múltiple presupone que varios personajes sirven de focalizadores, de modo que hay un nítido deslinde de uno a otro. La focalización variable implica un cambio frecuente de un personaje focalizante a otro, mientras la focalización libre, o la no focalización, remite a un narrador que tiene acceso a la conciencia de los personajes como si fuera omnisciente.

En nuestro trabajo, proponemos destacar las diversas visiones y focalizaciones que caracterizan Réquiem, basándonos en las líneas del estudio de Lanser. En nuestro estudio, se analizarán los distintos focalizadores, a saber, Mosén Millán, a quien prestare-

1. Lanser, 312.

mos una atención especial, el monaguillo, Paco el del Molino y el pueblo, con el propósito de establecer el carácter y profundidad de la visión de cada focalizador.

(c) Voz

Para Mieke Bal, la voz alude al "uso del lenguaje que tiene como objeto la expresión del hablante con respecto a aquello de lo que habla"[1]. Por otra parte, es cierto que el hablante (narrador) señala "la distancia entre él y sus personajes"[2] no sólo mediante la visión que acabamos de comentar, sino también por medio de la voz. Esta distancia es la relación entre la acción verbal y el sujeto de la misma, siendo el sujeto en este caso no sólo el que actúa, o la persona sobre la que se actúa, sino también el que narra y participa en la actividad narrativa. Para nuestro proyecto, vamos a considerar esta distancia a través de un examen de la voz narrativa. Tomamos esta postura teniendo en cuenta el hecho de que, en el fondo, no existe la tercera persona narrativa, puesto que un narrador que gramática y retóricamente narra su historia en la tercera persona es al mismo tiempo narrador en primera persona.[3] O sea, "el narrador llamado 'en tercera persona', también es en realidad, un narrador en primera

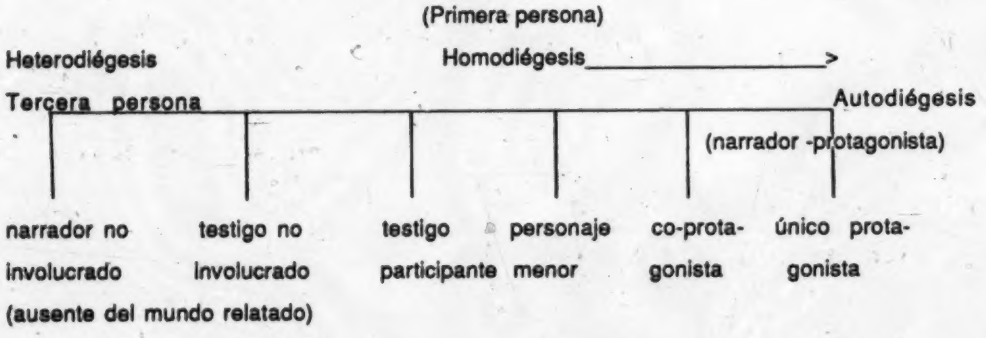
1. Bal, 140.

2. Groupe "Mu", Rhétorique de la poesie (Bruselas: Complexe, 1977), 187. Traducción nuestra.

3. Emile Benveniste, Problemas de lingüística general I (México: Siglo XXI, 1976), 183.

persona, pero capaz de parecer un observador bastante más indiferente"[1].

Genette acuña los términos heterodiegético, homodiegético y autodiegético para describir las distintas clases de narrador: el que no participa en la historia que narra (heterodiegético), el que, además de ser narrador, es personaje en el relato que cuenta (homodiegético), y el que protagoniza la historia que narra (autodiegético). Esta clasificación se encuentra esquematizada por Lanser, aunque ella no abandona los términos tradicionales de primera y tercera personas:[2]



En un polo se encuentra el narrador heterodiegético, que no está involucrado como personaje en el mundo narrado y, por lo tanto, no se mete en la escena ficcional que describe o narra. El testigo narra la historia como si la viera desarrollar sin meterse en ella ni aludir a sí mismo como personaje de la misma. El testigo participante, en cambio, se integra al universo narrado, de modo que es necesario tener en cuenta su objetividad o

1. Helena Beristáin, 122.
2. Lanser, 160.

subjetividad. Entre los muchos puntos de vista disponibles al narrador hay uno que le limita, en comparación con los personajes, a saber menos sobre la historia que narra. Se trata de la perspectiva que le proporciona al narrador un carácter objetivo, puesto que se limita a entregar en su capacidad de testigo, una visión desde fuera de los acontecimientos. En estas circunstancias, al lector le parecerá que los hechos suceden y se ordenan sin la participación del narrador. Este punto de vista del narrador es la llamada "mirada objetiva".

En cambio, cuando la información del narrador sobre la historia que narra es la misma o mayor que la de los personajes, su posición puede variar y puede ofrecerle al lector, mediante sus interpretaciones y su sensibilidad, una impresión subjetiva. En este caso, el narrador es capaz de adoptar dos puntos de vista. Primero, puede integrarse a la historia y saber tanto sobre ella como cualquiera de sus protagonistas. Esta postura es la famosa "visión con" de Todorov o la "focalización interna" de Genette, según la cual se describe "desde dentro" para que el lector comprenda la conducta del narrador como si fuera la suya. Segundo, puede introducirse en la historia, sabiendo más sobre ella que cualquiera de los personajes, y proporcionar una "visión por detrás" desde la cual puede ofrecer una perspectiva más amplia. Este tipo de relato, según Genette, es el relato "no focalizado" o con "grado cero de focalización". En este caso, el narrador es omnisciente y omnipresente, y su posición privilegiada le permite saber más que los personajes para que pueda anticipar, interpretar y sondear su conciencia sin

obstáculo espacial ni distancia temporal.

(d) Modo

Los "modos" del relato según Roland Barthes son las distintas formas en que el narrador nos expone o nos presenta la historia[1]. Según Genette, el modo alude al "grado de exactitud con la que se presentan los hechos"[2]. Genette distingue tres "modos" o "estrategias para presentar el discurso": el estilo directo, el estilo indirecto y el discurso "relatado", y también habla del estilo indirecto libre, como variante entre el directo y el indirecto.[3]

El estilo directo o "presentación directa" es el discurso directo de los diálogos que los personajes se apropian en enunciados sin la mediación de términos subordinantes. Es el discurso "imitado", el modo de "presentación" o "representación escénica" que ofrece un "máximo de información, con un mínimo de informante", y produce la ilusión de que los acontecimientos son "mostrados"[4]. Todorov explica que con el estilo directo, "la

1. Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural del relato" en Análisis estructural del relato (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 181.

2. Gérard Genette, Narrative Discourse: An Essay in Discourse (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985), 161. Traducción nuestra.

3. Genette, 171-172.

4. Salomith Rimmon, "A Comprehensive Theory of Narrative:

intervención nos es presentada como viniendo del personaje y no del narrador"[1].

Con el estilo indirecto, se mantiene el "contenido" de un discurso pronunciado, integrándolo de forma gramatical en el discurso del narrador. O sea, el narrador "no permite que el protagonista diga al lector lo que piensa, sino que él mismo, el narrador, relata los hechos"[2]. Es el estilo "más reductivo", el que produce más distancia entre el lector y los hechos de la historia, y según Bal, es el más ambiguo. El estilo indirecto libre reproduce dichos propios o ajenos, y representa una especie de compromiso entre el directo y el indirecto. Es de uso casi exclusivamente literario, aunque a diferencia de ellos carece de verbo declaratorio.

En cada texto literario, como en Réquiem, es posible encontrar más de una forma de discurso, el que puede cambiar varias veces en una sola frase para engendrar determinados efectos. Según Uspenski, también puede haber un discurso mixto producido cuando el discurso de un narrador se combina con el del personaje o *vice versa*. Susan Lanser, citando a Seymour Chatman, postula un espectro de posibilidades fraseológicas,

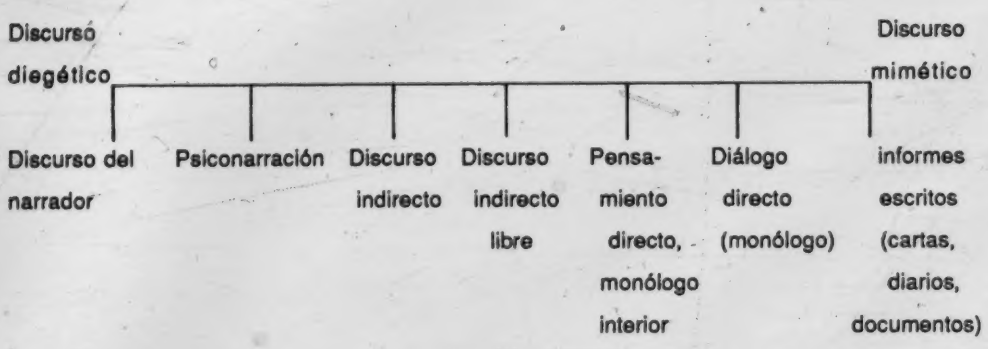
---

Genette's Figure Trois and the Structuralist Study of Fiction", Poetics and Theory of Literature 1, 1976), 49.

1. Tzetvan Todorov, "Las categorías del relato" en Análisis estructural del relato (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 184.

2. Helena Beristáin, 126.

desde un discurso narrativo que pertenece al narrador, hasta el discurso directo de los personajes. Adaptando un modelo de Chatman, elabora un esquema que indica no sólo la forma fraseológica, sino también el grado de presencia del narrador en cada discurso.[1]



Según ella, en la psiconarración, un narrador heterodiegético narra los sentimientos y pensamientos de un personaje. El discurso es del narrador, aunque se introducen a veces las palabras del personaje. De forma semejante, en el pensamiento directo (monólogo interior), predomina la voz del narrador, puesto que éste evidentemente produce todos los niveles conscientes e inconscientes del personaje, previa a su verbalización. Estas dos categorías, la psiconarración y el pensamiento directo son las que más nos interesan para el propósito de nuestro trabajo. Sin embargo, más adelante, hablaremos del estilo indirecto también.

El estudio sobre el "modo" revela la importancia del papel desempeñado por el narrador al crear un vínculo especial entre sí

1. Lanser, 187.

mismo y los personajes. Sin embargo, si hay un nexo tan particular entre ellos, también conviene preguntar sobre la relación que puede haber entre el narrador y el autor real. Además, hay que preguntarse, si existe una relación semejante, sobre el interés que tendrá para nuestro trabajo.

En primer lugar, debemos afirmar que sí, hay cierta correspondencia entre el autor implícito, como lo llama Wayne Booth, y el narrador. Pero, antes de establecerla, merece recordar con Monroe Beardsley, que "the speaker of a literary work cannot be identified with the author --and therefore the character and condition of the speaker can be known by internal evidence alone-- unless the author has provided a pragmatic context or a claim of one, that connects the speaker with himself"[1]. Aun cuando el autor se identifica con el narrador, éste no se convierte en autor sino en "autor"-narrador. No obstante, como observa Wayne Booth, se puede establecer una suerte de conexión entre ambos:

> As he writes [the real author] creates not simply an ideal impersonal "man in general" but an implied version of "himself" that is different from the implied authors we meet in other men's works. [...] Whether we call this implied author an "official scribe", or adopt the term

1. En Aesthetics (New York: 1958), 240. Véase Walter Gibson, Authors, Speakers, Readers," College English, 11 (1950), 265-269; y Kathleen Tillotson, The Tale and the Teller (London: 1959).

> recently revived by Kathleen Tillotson --the author's second half-- it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe [....].[1]

En este caso, el autor es "implícito" puesto que el lector reconstruye la narración. Aunque el autor no es el narrador, es el que inventó al narrador. María del Carmen Bobes Naves aludiendo a los estudios de Román Jakobson, Shifters, verbal categories and the Russian Verb y Ensayos de poética, dice que

> El relato, como sabemos, duplica al emisor del mensaje: el autor, emisor real crea un emisor textual, o narrador que actúa como intermediario entre los lectores y el texto. Las referencias de los índices personales del texto [...] pueden apuntar en esta doble perpectiva: hacia el autor o hacia el narrador[2].

Nos inclinamos a establecer el vínculo entre el narrador y el autor porque, como es el caso de Ramón Sender y su narrador, el autor le delega aparentemente lo que se puede llamar visiones metonímicas de la totalidad de su propia axiología e ideología positiva o negativamente manifestadas. Estas visiones están conferidas al narrador o narradores escogidos por el autor, y de

1. Wayne Booth, Rhetoric of Fiction (Chicago: Chicago University Press, 1974), 70-71.

2. Bobes Naves, 240.

este modo el autor es realmente el narrador del narrador. Mediante esta elección retórica, el autor establece una figura o figuras que demuestran, en segundo registro o nivel, lo que él mismo no puede decir o contar personalmente, puesto que de ser posible, correría el riesgo de convertirse en un imitador pretencioso de un Dios invisible.[1] El narrador cumple la función de mediador y, en este caso, señala al autor quien le otorga existencia mediante el lenguaje.

Puesto que la axiología e ideología de Ramón Sender en Réquiem es la problemática de la España perdida, surge, por consiguiente, la dificultad de analizarla y exteriorizarla en un ambiente radicalmente opuesto a su ambiente original. Por eso, tanto la relación entre el narrador y sus personajes, como la visión del narrador y la de los personajes, remiten indirectamente al autor. Estudiar estos vínculos y nexos nos permitirá ver entonces cómo se presenta el tema de España y averiguar por consiguiente, la condición enunciativa del escritor español exiliado.

1. Wladimir Krysinski, "The Narrator as a Sayer of the Author, Narrative Voices and Symbolic Structures." Strumenti Critici 11 (1977), 44-89,

III. ANALISIS DE LA NOVELA

I. Dimensiones Temporales

La historia contada en Réquiem es, en el fondo, un discurrir sobre la vida y muerte de Paco el del Molino presentado mediante los recuerdos del cura Mosén Millán. Estos recuerdos vienen a ser el motivo principal sobre el cual se construye la novela y, a consecuencia de ellos, se desarrollan dos acciones distintas que remiten a dos períodos cronológicos diferentes. Dicho de otro modo, a partir de esta situación, surgen dos niveles temporales: el que llamamos el presente, que es el "hic et nunc" del cura que recuerda, y el que llamamos el pasado, que es el tiempo anterior evocado mediante sus recuerdos.

(A) El presente

El nivel temporal básico de Réquiem es el presente de Mosén Millán, quien se encuentra en la sacristía con el monaguillo, disponiéndose a celebrar una misa de réquiem ofrecida en memoria de Paco el del Molino. En relación con esta situación, todo lo demás es retrospección. El presente, según nuestros cálculos dura aproximadamente media hora, aunque faltan signos concretos para precisarlo. Teniendo en cuenta el ir y venir del monaguillo y la llegada a la iglesia de don Gumersindo, don Valeriano y Cástulo Pérez en distintos momentos, calculamos que el presente dura unos treinta minutos. Por inferencia de algunos datos internos que remiten a una realidad externa, situamos el presente en el año

1938, como demostraremos más adelante. Durante esta media hora Mosén Millán está esperando a que llegue la gente (los parientes y amigos de Paco) antes de empezar la misa. Aunque sucede poco durante este lapso de tiempo, la memoria de Mosén Millán se concentra en sus recuerdos, mediante los cuales evoca la vida de Paco, desde su nacimiento hasta su muerte. Entre el presente del cura y el acontecimiento culminante del pasado evocado, la muerte de Paco, hay una distancia de un año. Es decir, un año después de la muerte de Paco, el cura se siente obligado a celebrar una misa en su honor. A lo largo de toda la novela, mediante los recuerdos de Mosén Millán, el texto oscila entre el pasado y el presente, marcado por la irrupción de acciones en el presente que fragmentan el discurrir mental del cura. Un nivel de significación de la obra surge de la relación del presente al pasado: el acto de recordar revela el hecho de que se trata del estado psicológico-mental de un personaje que siente la necesidad de revalorar por alguna razón el pasado, y por consiguiente, de revalorarse, aunque inconcientemente. El presente existe en función de este pasado, que se convierte en un presente perpetuo, (como lo indican los símbolos del monaguillo y del potro). Es un recuerdo que no se borra. La problemática del yo del presente con respecto al yo del pasado es entonces muy importante en esta novela, es decir, cómo el yo del presente se valora o no frente a su yo del pasado. Por otra parte, como telón de fondo de las acciones desarrolladas en el presente, es decir, cuando Mosén Millán está solo, se encuentran su soledad y la vaciedad de la iglesia:

El cura esperaba sentado en un sillón con la cabeza inclinada sobre la casulla de los oficios de *réquiem*. La sacristía olía a incienso. En un rincón había un fajo de ramitas de olivo de las que habían sobrado el Domingo de Ramos. Las hojas estaban secas, y parecían de metal. Al pasar cerca, Mosén Millán evitaba rozarlas porque se desprendían y caían al suelo.

Con los codos en los brazos del sillón y las manos cruzadas sobre la casulla negra bordada de oro, seguía rezando. Cincuenta y un años repitiendo aquellas oraciones habían creado un automatismo que le permitía poner el pensamiento en otra parte sin dejar de rezar. Y su imaginación vagaba por el pueblo. Esperaba que los parientes del difunto acudirían. Estaba seguro de que irían -- no podían menos -- tratándose de una misa de *réquiem*, aunque la decía sin que nadie se la hubiera encargado. También esperaba Mosén Millán que fueran los amigos del difunto. Pero esto hacía dudar al cura. Casi toda la aldea había sido amiga de Paco, menos las dos familias más pudentes: don Valeriano y don Gumersindo. La tercera familia rica, la del señor Cástulo Pérez, no era ni amiga ni enemiga. (pp. 9-10)

Así es la situación en la que Mosén Millán recuerda.

En el largo párrafo citado arriba se refiere a las personas que precipitaron la tragedia de Paco, don Valeriano, don Gumersindo y Cástulo Pérez. Sin embargo, desempeñan un papel secundario en el presente ya que sólo se presentan a la iglesia, cada uno en su momento, para asistir a la misa de réquiem. Sólo es en el

pasado, en la memoria de Mosén Millán, que su papel es primordial. Don Valeriano es el alcalde del pueblo, y, con los otros dos, mantiene el sistema opresivo del pueblo. Además, también es dueño de sus propias tierras, administrador del duque, arrendador de pastos en el monte y el que más influyó "en el fin de Paco" (p. 47). Don Gumersindo y Cástulo Pérez también ejercen, a su manera, una forma de poder económico, y los tres son culpables de la muerte de Paco. Al darse cuenta del radicalismo de éste, tomaron las medidas necesarias para eliminarlo. La relación de Mosén Millán con los tres señores es, pues, de suma importancia porque, de cierta manera, colaboró con ellos en el asesinato de Paco

Quisiéramos comentar el presente, destacando los seis eventos principales que lo constituyen, aunque cabe añadir de inmediato que consideramos el ir y venir del monaguillo como una sola acción repetida varias veces y con cierta importancia para la comprensión de la relación entre el presente y el pasado. En el esquema que ofrecemos abajo, presentamos no sólo las seis ocasiones claves sino también cada momento en que entra y sale el monaguillo:

"iba y venía el monaguillo" (p. 9)	"El monaguillo entraba" (p. 10)	"El chico salió" (p. 11)	"El monaguillo iba y venía con el romance en los dientes" (p. 11)	"Entraba y salía el monaguillo" (p. 12)

El monaguillo entraba en la sacristía y decía: --Aun no ha venido nadie..." (p.24)	" El monaguillo dijo de pronto: --Mosén Millán, acaba de entrar en la iglesia don Valeriano" (p.46)	"Se oían en la iglesia las botas de campo de don Gumersindo" (p.64)

"En aquel momento entró el monaguillo, y don Gumersindo le preguntó" (p. 64)

"Volvía el monaguillo a apoyarse en el quicio de la puerta" (p. 76)

"Viendo entrar en a sacristía al señor Cástulo"(p.91)

"El chico salió como siempre, con el romance en su recuerdo" (p. 92)

"Hay una mula en la iglesia - dijo por fin" (p. 92)

"Salió al prebisterio y comenzó la misa" (p. 105)

Durante el presente, el monaguillo entra y sale con frecuencia, interrumpiendo, sustrayendo a Mosén Millán del flujo de su recuerdo y trayéndolo momentáneamente a su presente. Cada vez que entra el monaguillo, viene recordando los versos que el pueblo ha dedicado a Paco, convertidos ahora en leyenda, después de su muerte. Cada entrada y salida del monaguillo es un evento singular, aunque la repetición y los verbos imperfectos sugieren la iteratividad: "Iba y venía el monaguillo con su roquete blanco" (p. 9); "El monaguillo entraba, tomaba una campana que había en un rincón, y sujetando el badajo para que no sonara, iba a salir cuando Mosén Millán le preguntó: ..." (p. 10); "Sin darse cuenta acomodaba sus pasos al compás de la acción" (p. 11); "El chico salió otra vez al prebisterio pensando en el del Molino" (p. 11); "Entraba y salía el monaguillo con la pertiga de encender los cirios, las vinajeras y el misal" (p. 12); "El monaguillo también se hablaba a sí mismo diciéndose el romance de Paco" (p. 23); "Y repitiendo para sí el monaguillo otras partes del romance a medida que las recordaba" (p. 42); "y como no podía estar quieto, frotaba una bota contra la otra, y mirando al cura recordaba todavía el romance" (p. 76); "El chico salió, como siempre, con el

romance en su recuerdo" (p. 92); "El monaguillo recitaba todavía entre dientes: las cotovías se paran en la cruz del camposanto" (p. 95); "Y recitaba en su memoria, apoyándose en un pie y luego en el otro" (p. 104). De hecho, el ir y venir del monaguillo y su recuerdo del romance es un paralelo de la recuperación del pasado que se produce en Mosén Millán. El romance recordado por él nos informa con anticipación de la suerte de Paco, antes de que surja en la memoria del cura, de modo que se sabe al comienzo de la novela algo de los eventos trágicos de su conclusión.

La llegada de don Valeriano a la iglesia marca la segunda acción de la serie de acciones que ocurren en el presente. Asiste a la misa porque, como ya había observado el propio Mosén Millán, "había que olvidar" (p. 47). Es obvio que don Valeriano es de la clase alta: "Vestía como los señores de la ciudad, pero en el chaleco llevaba más botones que de ordinario, y una gruesa de cadena de oro con varios dijes colgando que sonaban al andar" (pp. 46-47).

La tercera acción es la llegada de don Gumersindo: "Se oían en la iglesia las botas de campo de don Gumersindo. No había en la aldea otras botas como aquéllas" (p. 64). Igual que don Valeriano, ofrece "dos duros para la misa", que Mosén Millán no acepta.

La presencia de Cástulo señala la cuarta acción. Es el tercer poderoso del pueblo y cómplice en las atrocidades cometidas por los señoritos: "el que un año antes se reía de los crímenes del carasol" (p. 91). Como los otros dos, él también quiere pagar la misa pero Mosén Millán otra vez rechaza el pago."

Estos tres hipócritas, los culpables de la muerte de Paco, no

sólo se preocupan por demostrar su superioridad los unos delante de los otros, una vez presentes todos en la iglesia, sino que también permiten que su soberbia influya en el ámbito religioso: todos quieren pagar la misa para disminuir y exonerar su culpabilidad.

La entrada del potro de Paco en la iglesia constituye la quinta interrupción de las reminiscencias del cura en el presente: "El monaguillo volvía muy excitado, y sin poder decir a un tiempo todas las noticias que traía: -- Hay una mula en la iglesia -- dijo por fin" (pp. 92-93). La aparición del potro es muy irónica porque, por un lado, apunta a la vigencia de las ideas de Paco entre los campesinos. Por otro, sirve para recordar a los victimarios de Paco su participación en la tragedia del joven, acentuando la culpabilidad que están esforzándose por olvidar. Además, la apariencia del potro es simbólica, porque pone en evidencia el silencio del pueblo, que es la única arma que tiene para dejar patente su rechazo de Mosén Millán. De esta manera se siente la presencia de una voz silenciosa que se erige en oposición a la del cura, y sirve para reforzar el elemento dialógico de la novela. El silencio es una denuncia que deja descubierta la culpabilidad de Mosén Millán.

El sexto y último momento, el que marca la conclusión de la acción elaborada en el presente se da en el instante en que empieza la misa de réquiem hacia el final de la novela. En este momento, se destaca otra vez la vaciedad de la iglesia y la soledad de Mosén Millán:

> Salió al prebisterio y comenzó la misa. En la iglesia no

> había nadie, con la excepción de don Valeriano, don Gumersindo y el señor Cástulo. Mientras recitaba Mosén Millán, *introibo ad altare Dei*, pensaba en Paco, y se decía: es verdad. Yo lo bauticé, yo le di la unción. Al menos -- Dios lo perdone -- nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia. Creía oír su nombre en los labios del agonizante caído en tierra: "...Mosén Millán". Y pensaba aterrado y enternecido al mismo tiempo: Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de *réquiem*, que sus enemigos quieren pagar. (p. 105)

Al final del largo discurrir mental en el que el cura ha evocado la vida de Paco y su participación en ella, parece querer negar la evidencia de su culpabilidad y reprimir la verdad que se le ha venido sugiriendo a través de la voz silenciosa. Descarta toda toma de conciencia al enunciar las palabras "Al menos -- Dios lo perdone -- nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia" (p. 105). Lo que hace falta examinar es si esta actitud es una característica general de su discurrir mental o si no se produce jamás algún grado, aunque mínimo, de toma de conciencia con respecto a su culpabilidad.

(B) El pasado

El evento más remoto del pasado es el nacimiento y bautizo de Paco, cuya vida se cuenta hasta su muerte, destacando los episodios más importantes. Para nosotros, lo más interesante es la perspectiva desde la que se los enfoca. Aunque se introducen

mediante la memoria de Mosén Millán, en la elaboración narrativa de sus reminiscencias, siempre están presentes también la mirada y voz del narrador omnisciente. Cabe mencionar de inmediato que no es siempre posible discernir fácilmente la separación entre los dos puntos de vista, el del cura y el del narrador, lo que da lugar a un juego complejo e interesante de distancias y perspectivas, examinado en el apartado sobre la focalización.

Los episodios del pasado evocados en la memoria de Mosén Millán se presentan en el texto en orden cronológico aunque él no es la única fuente de la evocación del pasado, puesto que, como ya se ha mencionado, el romance recordado por el monaguillo destaca anticipadamente la suerte de Paco. La cronología de la vida y muerte de Paco puede fijarse a través de una serie de referencias a la historia real de España.[1] La primera alusión es a la caída y exilio del rey Alfonso XII y a las elecciones concejales que históricamente se produjeron el 12 de abril de 1931: "Le dijo que sabía de buena tinta que en Madrid el rey se tambaleaba, y que si caía muchas cosas íban a caer con él" (p. 56); "Debía estar hablándoles --pensaba Mosén Millán de la próxima caída del rey de que en Madrid *pintaban bastos*... "(pp. 56-57); "--Pues que el rey se va con la música a otra parte, y lo que yo digo: buen viaje" (p. 68); "Se supo de pronto que el rey había huido de España" (p. 69);

1. Basamos parte de nuestro análisis sobre el de Raymond Skyrme en "On the Chronology of Sender's Réquiem por un campesino español", Romance Notes, 1983 Winter, 24(2): 116-122.

"Tres semanas después de la boda volvieron Paco y su mujer, y el domingo siguiente se celebraron elecciones" (p. 67); "El resultado de las elecciones dejó a todos un poco extrañados. El cura estaba perplejo. Ni uno solo de los concejales se podía decir que fuera hombre de costumbres religiosas" (p. 68).

La segunda es la proclamación de la república, que se presentó el 14 de abril de 1931: "Su majestad el rey va envidao y se lo lleva la trampa. [...] Que en la república no empluman a las brujas" (pp. 62-63); "Entretanto, la bandera tricolor flotaba al aire en el balcón de la casa consistorial y encima de la puerta de la escuela" (pp. 69-70).

La tercera es la referencia a "un día del mes de julio" (p. 80), cuando salió la guardia civil "con órdenes de concentrarse ...en algún lugar adonde acudían las fuerzas de todo el distrito" (p. 80). El sentimiento de "alguna amenaza en el aire" (p. 80) experimentado por los concejales apunta indirectamente al estallido de la Guerra Civil, que comenzó el 18 de julio de 1936. Todas estas alusiones nos permiten precisar el tiempo en el pasado histórico real y averiguar el contexto cronológico de algunos acontecimientos de la novela. Si utilizamos las fechas 1931 y 1936, el año en que se exilió el rey y el en que comenzó la Guerra Civil, tenemos algunas referencias, como puntos fijos, que nos permiten establecer la cronología de los episodios claves de la vida de Paco contados en la novela. Empezando con el cálculo de la edad de Paco, sabemos que en el momento de ofrecer Mosén Millán la misa, Paco hubiera tenido 26 años porque según enuncia el narrador, "veintiséis años después" (p. 17), Mosén Millán recuerda

el bautizo de Paco. Ya que la misa de réquiem se da un año después de la muerte de Paco, se puede deducir que Paco tenía 25 años cuando murió. De igual manera, mediante la alusión cronológica que encontramos en la página 63, inferimos que tenía Paco 19 años cuando se casó: "Siete años después, Mosén Millán recordaba la boda sentado en el viejo sillón de la sacristía". Es decir, 26 años, menos 7, son 19. Ahora bien, la primera referencia a la huida del Rey (1931), aparece en el contexto de la boda de Paco, que es cuando se anuncia que se acaba de producir el evento: "Debía estar hablándoles --pensaba Mosén Millán --de la próxima caída del rey y de que en Madrid *pintaban bastos*..." (pp. 56-57); "--Pues que el rey se va con la música a otra parte" (p. 68); "Se supo de pronto que el rey había huido de España" (p. 69).

De lo anterior, se puede situar el nacimiento de Paco en 1912. Además, podemos inferir que su confirmación y primera comunión ocurrieron en 1919, porque dice el narrador, "Tenía Paco siete años cuando llegó el obispo. [...] Aprovechando de la emoción de aquella visita del obispo, Mosén Millán comenzó a preparar a Paco y a otros mozalbetes para la primera comunión" (pp. 27-29). Si Paco tiene 19 años en 1931, el año en que se casa, muere, entonces, en 1937, seis años después de su matrimonio. La cronología del pasado, entonces, puede representarse gráficamente de esta manera:

	1912	1919	1931	1937	1938
Vida de Paco	*_____	*7 años_____	*19 años_____	*25 años_____	*presente
	bautizo	confirmación y primera comunión	boda y actividades políticas	muerte	(Mosén Millán recuerda a Paco)

1931
*12 de abril:
caída y exilio de Alfonso XII,
elecciones concejales
*14 de abril:
declaración de la
república

De este análisis, queda evidente que la vida de Paco coincide con un capítulo de la historia real de España, el de la Guerra Civil. Las referencias temporales remiten a las causas de la guerra, a su irrupción y conclusión. Las secuencias de la vida de Paco recordadas por Mosén Millán, y que constituyen las secuencias narrativas de la fábula, trazan las etapas del desenlace de la Guerra Civil.

Volviendo a la cronología del pasado, se nos cuenta primero el bautizo de Paco:

> Recordaba Mosén Millán el día que bautizó a Paco en aquella misma iglesia. La mañana del bautizo se presentó fría y dorada, una de esas mañanitas en que la grava del río que habían puesto en la plaza durante el *Corpus*, crujía de frío bajo los pies. Iba el niño en brazos de la madrina, envuelto en ricas mantillas, y cubierto por un manto de raso blanco, bordado en sedas blancas, también. (p. 13)

Tras el nacimiento y el bautizo viene la infancia de Paco, quien se distingue por su deseo natural de saber. Luego, va a la escuela: "Tendría Paco algo más de seis años cuando fue por primera vez a la escuela" (p.24). Se hace monaguillo y Mosén Millán llega a ser su amigo: "Era ya entonces una especie de monaguillo auxiliar o

suplente" (p.26). Esta etapa señala su iniciación religiosa, y aprende mucho durante la Semana Santa:

> En la época de Semana Santa, descubrió grandes cosas. (p. 30)
>
> Salía de la Semana Santa como convaleciente de una enfermedad. Los oficios habían sido sensacionales, y tenían nombres extraños: las *tinieblas*, el sermón de *las siete palabras* y del *beso de Judas*, el de los velos *rasgados*. (p. 33)

La culminación de su iniciación religiosa es su confirmación y su preparación para la primera comunión. Sin embargo, su entusiasmo por la religión se convierte en un cuestionamiento ingenuo de la misma, lo que le inicia a la vida social. Un día Paco acompaña a Mosén Millán, quien ha sido llamado para dar extremaunción a un pobre moribundo:

> Un día, Mosén Millán pidió al monaguillo que le acompañara a llevar la extremaunción a un enfermo grave. Fueron a las afueras del pueblo, donde ya no había casas, y la gente vivía en unas cuevas abiertas en la roca. (p. 34)

La visita dejó una impresión profunda en la mente del joven e iba a motivar su interés en la política como el único medio de remediar las injusticias del sistema social. A medida que madura, empieza a alejarse del cura, ya que va viendo la vida desde una perspectiva más crítica, y adquiriendo una conciencia política que contradice la del sacerdote.

La adolescencia y la juventud responden al impulso del amor, y Paco cumple su función social como hombre al nivel familiar

cuando tiene novia. Su matrimonio con Agueda, cuando tenía 19 años, marca el fin de la primera parte de la trayectoria narrativa del pasado. El matrimonio viene a ser el punto central, puesto que tras su vuelta de la luna de miel, la vida de Paco y la del pueblo van a experimentar cambios radicales después de las elecciones concejales. Las actividades políticas de Paco caracterizan la segunda parte de la línea narrativa del pasado. Es elegido al concejal y esto le otorga la oportunidad para dar rienda suelta a la experiencia vital que había adquirido. Como miembro del concejal, Paco no pierde tiempo en cambiar el *status quo*: "Creyó por primera vez que la política valía para algo" (pp. 67-68). Suprimidos los "bienes de señorío en Madrid", el concejal, también, por la iniciativa de Paco, suspende el pago de los arrendamientos hasta que los tribunales lo decidieran. Las reuniones se convierten en sesiones para planear el mejoramiento de la vida campesina: "En el carasol se decía que con el arriendo de pastos, cuyo dinero iba al municipio, se hacían planes para mejorar la vida de la aldea" (p. 77). La preocupación de Paco y, por consiguiente, del concejal se concentra en los habitantes de las cuevas quienes "imaginaba siempre agonizando entre estertores, sin luz, ni fuego, ni agua. Ni siquiera aire que respirar" (p. 77). La resolución de Paco de liberar a los campesinos del yugo de la opresión del duque y de sus cohortes se expone en la confrontación amarga que tiene con don Valeriano, el administrador del duque. Es una confrontación en que Paco no deja nada ocultado. La revolución campesina iniciada por el concejal debe seguir sin estorbo alguno. En su ciega ingenuidad Paco piensa que ni siquiera el duque, con todos sus atavíos, puede

suprimir lo que ya está puesto en marcha:

> Pues bien, yendo al asunto, parece que el señor duque está dispuesto a negociar con usted --dijo don Valeriano.
>
> --¿Sobre el monte? --don Valeriano afirmó con el gesto--.
>
> No hay que negociar, sino bajar la cabeza.
>
> [...]
>
> Volvió Paco a preguntar:
>
> --¿De qué manera va a negociar el duque? No hay más que dejar los montes, y no volver a pensar en el monte. (pp. 73-74)

Dos fuerzas distintas iban a chocar y no había posibilidad de buscar un compromiso, ni de hallar una solución pacífica. Desde aquí, la novela toma un ritmo muy rápido. A consecuencia de la decisión del concejal de suspender el pago de los arrendamientos y la entrevista violenta entre don Valeriano y Paco, los tres poderosos abandonan la aldea. Vuelven los caciques más tarde: "un día del mes de julio", sale la guardia civil y llega "un grupo de señoritos" (p. 80). Obviamente los poderosos han cumplido con su deber de mantener el *status quo*. Suceden los asesinatos y nadie comprende lo que pasa. El pueblo está atemorizado por las atrocidades y las matanzas por parte de los señoritos. Ante la muerte, surge el instinto natural de conservación y Paco está obligado a huir y esconderse en las Pardinas. Mosén Millán se acerca a los padres de Paco y éstos, creyendo ingenuamente que el cura sabía donde estaba el escondite, cometen el error de revelar el refugio. Así empiezan los agobios del cura:

> No dijo el cura concretamente que lo supiera, pero lo dejó por entender. La ironía de la vida quiso que el padre de Paco cayera en aquella trampa. Miró al cura pensando precisamente lo que Mosén Millán quería que pensara: 'Si lo sabe, y no ha ido con el soplo, es un hombre honrado y enterizo'. Esta reflexión le hizo mejor.
>
> A lo largo de la conversación el padre de Paco reveló el escondite de su hijo, creyendo que no decía nada nuevo al cura. Al oirlo, Mosén Millán recibió una tremenda impresión. 'Ah -- se dijo --, más valdría que no me lo hubiera dicho. ¿Por qué he de saber yo que Paco está escondido en las Pardinas?' (pp. 86-87).

Mosén Millán se enfrenta entonces con un conflicto personal e interior que le obliga a servir a dos dueños al mismo tiempo: proteger la seguridad de Paco y satisfacer el deseo de los forasteros de saber dónde está escondido. Desempeñando el papel de mediador, convence a Paco que se entregue, pero no sin prometerle personalmente la justicia. Sin embargo, los forasteros lo encarcelan, lo golpean y lo condenan a muerte en compañía de dos inocentes. Irónicamente, es el cura quien se encarga de la última confesión de los condenados. Paco le recuerda al cura no sólo su inocencia sino también la de los otros dos: "--¿Por qué me matan? ¿Qué he hecho yo? Nosotros no hemos matado a nadie. Diga usted que yo no he hecho nada. Usted sabe que soy inocente, que somos inocentes los tres" (p.100). Mosén Millán revela su incapacidad de remediar la situación. El también ha sido engañado puesto que los señoritos le habían prometido que ya no matarían a

nadie sin acudir a la justicia: "Me han engañado a mi también, ¿Qué puedo hacer?" (p.100). La única opción disponible al cura es cumplir con su oficio mediante la administración de la unción. Paco se confiesa y el cura le dice "*Ego te absolvo in...*" Apenas oyen las palabras, se apoderan de Paco. La primera descarga no le mata y, ensangretado, se agarra a la sotana del cura manchándole de sangre. En esta última entrevista, Paco le acusa a Mosén Millán. "El me denunció..., Mosén Millán, Mosén Millán..." (p.103). Un año después (1938), el cura celebra una misa de réquiem para conmemorar la muerte de Paco:

> Un año después Mosén Millán recordaba aquellos episodios como si los hubiera vivido el día anterior. Viendo entrar en la sacristía al señor Cástulo --el que un año antes se reía de los crímenes del carasol-- (p. 91). (Subrayado nuestro.)

Ahora bien, al terminar la obra, quedan evidentes la importancia del acto de recordar y el efecto del pasado en el presente sobre la conciencia de Mosén Millán. En lo que se refiere a la significación, entonces, se desprende un primer nivel psicológico. Este nivel, como decíamos en nuestra Introducción, es el que menos se ha tratado en la crítica, y sólo podemos comprenderlo mediante un análisis de los modos narrativos de su presentación. Sin embargo, a diferencia de la novela psicológica de Joyce, en Réquiem no se presenta una conciencia mediante el uso del monólogo interior. La exposición de la dimensión psicológica del texto es la consecuencia de la interacción entre el pasado y el presente, la que no es solamente una cuestión de técnica: es el eje sobre el que se desarrolla la novela y el modo mediante el cual se

revela el estado psicológico del cura.

(C) La dimensión socio-histórica

Este plan, constituido por las analepsis que remiten a una realidad extratextual, proporciona una trayectoria temporal en la que se inserta el desarrollo de la vida de Paco. También es el aspecto de la novela que más ha atraido la atención de los críticos, quienes han visto en los eventos socio-históricos evocados en la novela un reflejo de la realidad socio-política de España. Se suele argumentar que las elecciones concejales en la aldea y las actividades políticas de Paco, emprendidas contra la injusticia representan en un plan microscómico la condición del país entero y las raíces mismas de la Guerra Civil. En primer lugar, se evocan los problemas sociales mediante la presentación de la pobreza de los campesinos que viven en las cuevas. El episodio del campesino que muere en su cueva en medio de una miseria atroz, acompañado sólo de su mujer, alude directamente a la sustancia de la novela: su profundo sentido ético, social y humano:

> En un rincón había un camastro de tablas, y en él estaba el enfermo.
>
> [...]
>
> Descubrió el sacerdote los pies del enfermo. Eran grandes, secos, resquebrajados. Pies de labrador. [...] No había luz, ni agua, ni fuego. (pp. 35-36)

Las injusticias se recalcan también en las referencias al caciquismo de los ricos y al sistema feudaloide de la España rural:

> Un día tuvieron una conversación sobre materia tan

> importante como los arrendamientos de pastos en el monte y lo que esos arrendamientos les costaban. Pagaban cada año una suma regular a un viejo duque que nunca había estado en la aldea.... (p. 44)

Los caciques no sólo ayudan a mantener este sistema, sino que también son partidarios del mismo. Don Valeriano, por ejemplo, uno de los ricos de la aldea, como ya se ha dicho, además de ser administrador del duque, tiene sus propias tierras. Se trata, entonces, de dos clases sociales distintas: los de arriba, proprietarios de las tierras, y los de abajo, campesinos sumidos en la miseria. Ya que el poder económico engendra el poder político, los pisoteados, según la concepción de los caciques, no tienen derecho a oficios políticos. Es por eso que don Valeriano no puede aceptar la actitud y la postura obstinada de Paco durante su entrevista con él respecto de los montes del duque: "¿Quién iba a pensar que un hombre con un jaral y un par de mulas tuviera aliento para hablar así? Después de esto no me queda nada que ver en el mundo" (p. 75).

La llegada de los señoritos y las atrocidades que cometieron en la aldea subrayan los problemas políticos que inundieron a España durante la Guerra Civil de 1936. Esta situación se manifiesta en la novela mediante las matanzas a lo loco cometidas por los forasteros falangistas para llevar a cabo sus objetivos políticos. Los años 1931-1936 son muy significativos, tanto para Paco como para España. Para él, era un período durante el cual protestaba contra las injusticias reconocidas a consecuencia de las experiencias vitales que iba adquiriendo como testigo de un

sistema arbitrario. Al nivel socio-histórico, este interregno también era el momento en el que las distintas fuerzas ideológicas y políticas se enfrentaban para apoderarse del estado. Las etapas de la fábula, marcadas por los eventos principales de la vida de Paco, evocan las etapas de la Guerra Civil: opresión, contacto con las fuerzas de opresión, nacimiento de la conciencia, rebelión, supresión de la rebelión -- todo esto desde el punto de vista del heroé que toma conciencia y se rebela. Lo interesante de esta novela es que no es la conciencia del rebelde-heroé la que se evoca, sino la de un personaje aliado a las fuerzas de opresión, es decir, Mosén Millán. Al enfocar la novela desde la conciencia de tal individuo, el autor pasa del plan de la representación de unos acontecimientos y un estado político-real a la evocación de las conciencias de éstos en la conciencia española. Del plan representativo entonces, se pasa al plan interpretativo. El tiempo socio-histórico a que se refiere en la novela, con sus implicaciones de injusticia y violación de derechos humanos, evocadas en la memoria de Mosén Millán, adquiere una significación especial puesto que evoca precisamente este estado de conciencia nacional. La crítica no se ha fijado en esto. No ha destacado que la narración nunca da la impresión de que Mosén Millán sea consciente del rol que desempeña en el sistema. Tampoco se reconoce culpable, ni condena la injusticia. En Réquiem se produce una especie de distancia narrativa, o ironía, entre el punto de vista del autor implícito, adoptado por el narrador y el de Mosén Millán. Para apreciar plenamente la dimensión socio-histórico de la novela, es imprescindible,

entonces, investigar el grado de conciencia político-social del cura, quien evoca indirectamente la injusticia, sin tomar conciencia de ella. Se trata de una investigación que pensamos emprender en nuestro apartado sobre la focalización.

(D) La dimensión religiosa

Como religioso, Mosén Millán ocupa dos tiempos distintos: el histórico, que ya hemos comentado, y el sagrado, el cual proporciona una dimensión temporal basada sobre el concepto de circularidad. Para Mosén Millán, el tiempo sagrado, con su estructura circular y, por tanto, la posibilidad implícita de recuperar y repetir el pasado, es el más importante de los dos.[1] Se trata de un presente míticamente eterno, reintegrado periódicamente mediante los ritos, un tiempo mitológico primordial transformado al presente. Para Mosén Millán, entonces, cada ceremonia religiosa, cada momento de la liturgia, representa la reactualización de un acontecimiento sagrado que había ocurrido en el pasado mítico.[2] Es por eso que, cuando recuerda la vida de Paco, los elementos que surgen en su memoria obedecen a un paradigma mitológico, sagrado, o religioso y se encuentran organizados en torno a su confirmación y primera comunión, su matrimonio y, por fin, su última confesión y la extrema unción. A la luz de esta manera de organizar el tiempo

1. Mircea Eliade, The Sacred and the Profane, Traducción de Willard Trask, (New York: Harcourt, Bruce and Company, 1959), pp. 68-71.
2. Eliade, 69.

real, se confirma el deseo de Mosén Millán de agarrar al tiempo sagrado. O sea, "the former refuses to live solely in what, in modern terms, is called the historical present, he attempts to regain a sacred time that, from one point of view, can be homologized to eternity".[1] El hecho de pronunciar las palabras: "Yo lo bauticé, yo lo di la unción. Al menos --Dios lo perdone-- nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia" (p. 105), confirma lo que vamos diciendo. El tiempo circular pues, es conservador, condición en la que se refleja el rol estancado de Mosén Millán.

Paco, en contraste con el cura, no vive en el mismo tiempo sagrado y circular. Se caracteriza su tiempo real como lineal, en la medida en que es irreversible e irrepetible, y apunta hacia una finalidad: mejorar la condición humana. Dicho de otro modo, logra disasociarse de las estructuras representadas por la visión del cura en un tiempo distinto. En el suyo cuestiona y critica la realidad sin aceptar por pasivamente lo que transcurre en la vida. Es este cuestionamiento de lo institucionalizado la que le convierte en revolucionario y sirve de contrapunto entre su modo de ver y el del cura.

II. La narración

En el segundo capítulo indicamos nuestra intención de estudiar los "modos narrativos", la "voz" y la "focalización" bajo el

1. Eliade, 70.

concepto de "narración". Ya hemos mencionado que lo que ve el cura en su recuerdo es visto no sólo por él, sino por el narrador externo, cuya visión es superior a la del sacerdote, de modo que ve todo lo que ve él, como si fuera el mismo Mosén Millán en el acto de recordar, de "focalizar" mentalmente. Además, hemos observado que la yuxtaposición de estas dos visiones y el predominio de la voz del narrador crean un juego interesante de distancias y de perspectivas. En este apartado, entonces, pensamos estudiar la visión y, por consiguiente, la conciencia de los personajes, mediante un análisis de los recursos estilísticos, lo que nos permitirá determinar la disposición del plan del contenido.

Réquiem es una narración en tercera persona. Hay un focalizador externo, asociado a un narrador heterodiegético y omnisciente, que disfruta de una posición privilegiada respecto de su saber sobre los personajes. De cierta forma, la presentación del cura al principio de la novela, "El cura esperaba sentado en un sillón..." (p. 9), se asemeja bastante a una narración tradicional en la que el narrador posee una visión omnisciente. Es decir, no sólo tiene datos específicos sobre las actividades externas de los personajes, sino que también indaga en sus procesos mentales. En una palabra, cumple dos funciones: es observador externo e interno de los personajes. Esa forma narrativa tradicional, ya que en ella predomina un punto de vista único, el autoritario al que todo punto de vista se subordina, se solía usar para presentar una tesis.

En Réquiem también predomina la voz del narrador externo, pero, a diferencia de la técnica tradicional, en esa novela se produce una fusión de dos miradas y de dos voces sin que se pierda

ni el dominio de la una sobre la otra ni, por tanto, la distancia crítica. El narrador de Réquiem a veces focaliza casi los mismos objetos que Mosén Millán, el personaje principal, cuyos recuerdos sirven para encauzar el relato. En estas ocasiones, el narrador, en cuanto focalizador externo, observa junto a Mosén Millán sin ceder por completo la focalización al sacerdote como sujeto focalizador. Es decir, en Réquiem, hay una focalización bisagra, puesto que hay una doble mirada (la del narrador omnisciente y la de Mosén Millán), aunque la visión del narrador es distinta porque su perspectiva es más crítica. El cura, en cambio, tiene una perspectiva un poco conformista y, como focalizador personaje, "colleva parcialidad y limitación"[1], rasgos que comentaremos más adelante. Primero, queremos precisar la posición privilegiada y omnisciente del focalizador externo. El estatuto omnisciente del narrador heterodiegético se revela primero mediante la presentación del espacio y del tiempo presente pseudo-real del protagonista y, segundo, a través de la penetración de la conciencia del protagonista, donde se configura un espacio y un tiempo que pertenecen al pasado. Comencemos en el presente. El objeto de la focalización al principio de la novela es Mosén Millán, aunque, como veremos, el personaje oscila entre sujeto y objeto de la focalización: "El cura esperaba sentado en un sillón con la cabeza inclinada sobre la casulla de los oficios de *réquiem*. La sacristía olía a incienso" (p. 9). El espacio es la sacristía y el propósito del cura, justificando su presencia, es la celebración de

1. Bal, 110 (énfasis original).

una misa de réquiem. El modo descriptivo muestra no sólo el dominio espacial, sino también el distanciamiento temporal del narrador, evidente en el verbo imperfecto: "el cura esperaba". El narrador no sólo ve al cura, sino que relata lo que hacía, como era, revelando una distancia en el tiempo que, en realidad, podría considerarse otro nivel temporal del narrador externo. Por otra parte, el campo de visión del focalizador externo, que corresponde al del narrador omnisciente, abarca no sólo la sacristía sino también al espacio exterior inmediato:

> Iba y venía el monaguillo con su roquete blanco. La sacristía tenía dos ventanas que daban al pequeño huerto de la abadía. Llegaban del otro lado de los cristales rumores humildes. Alguien barría furiosamente, y se oía la escoba seca contra las piedras, y una voz que llamaba:
>
> --María ....Marieta.
>
> ...Más lejos, hacia la plaza, relinchaba un potro. (p. 9)
>
> Volvía el monaguillo a apoyarse en el quicio de la puerta y como no podía estar quieto, frotaba una bota contra la otra... (p. 76)

Además de su omnipresencia, el narrador es capaz de oír los diálogos de los personajes, no obstante la ubicación de los mismos, lo que implica una omnisciencia y omnipresencia que permiten al narrador contemplar dos sitios y dos personajes al mismo tiempo. O sea, como revelan los fragmentos citados, la focalización puede oscilar entre dos puntos: el cura y el monaguillo. En cuanto a la descripción del protagonista, Mosén Millán, que quisiéramos recuperar ahora, el narrador lo focaliza

del exterior:

> Con los codos en los brazos del sillón y las manos cruzadas sobre la casulla negra bordada de oro, seguía rezando. (p. 16)
>
> Mosén Millán parecía fatigado, volvió a cerrar los ojos y a apoyar la cabeza en el muro. (p. 64)
>
> Cerró una vez más Mosén Millán los ojos, con el codo derecho en el brazo del sillón y la cabeza en la mano. (p. 92)

Comenta sus acciones del mismo modo:

> Al pasar cerca, Mosén Millán evitaba rozarlas porque se desprendían y caían al suelo. (p. 9)
>
> Rezaba entre dientes con la cabeza apoyada en aquel lugar del muro donde a través del tiempo se había formado una mancha oscura. (p. 12)
>
> Mosén Millán alargaba las piernas. (p. 13)
>
> Salió al prebisterio y comenzó la misa. (p. 105)

Todas estas descripciones del narrador externo crean varias impresiones para el lector. Los movimientos mecánicos: "seguía rezando", "volvió a cerrar los ojos y a apoyar la cabeza en el muro", "salió al prebisterio y comenzó la misa", "alargaba las piernas"; y la rutina: "seguía rezando", "rezaba entre dientes", sugieren una preocupación, y por consiguiente, un malestar. Su condición física refleja el estado de su conciencia. La descripción física y exterior de Mosén Millán por parte del focalizador externo es significativa, pues, ya que da paso a un conocimiento más profundo: desde el estado físico y externo se sugiere un estado psíquico e interior, según veremos más adelante.

La omnisciencia del narrador no se limita sólo al espacio real

y al pensamiento de los personajes, sino que, como hemos visto, se extiende también al tiempo. Por otra parte, la omnisciencia temporal del narrador externo permite un efecto especial. A través de numerosas referencias al acto de recordar y la repetición de los verbos "recordar" y "acordar" se destacan la asociación de Mosén Millán a la vida y muerte de Paco y el impacto psicológico e emotivo que han tenido en él:

> Cincuenta y un años repitiendo aquellas oraciones habían creado un automatismo que le permitía poner el pensamiento en otra parte sin dejar de rezar. (p. 10)
>
> Veintiséis años después se acordaba de aquellas perdices. (p.17)
>
> Veintitrés años después, Mosén Mllán recordaba aquellos hechos. (p. 41).
>
> Un año después Mosén Millán recordaba aquellos episodios. (p. 91)

El "automatismo", como veremos más adelante, le ha quitado al cura la capacidad de cuestionar y lo ha convertido en conformista, rasgo fundamental de su drama personal.

En cuanto a la omnisciencia psicológica, sobra decir que el narrador relata también los pensamientos o los procesos mentales del protagonista. Ejerce una omnisciencia psicológica sobre los personajes, de modo que, se produce, en el marco de la psiconarración, lo que Bal llama una focalización bisagra. La psiconarración, como la explica Susan Lanser, ocurre cuando los pensamientos, sentimientos y punto de vista del personaje están presentados a través del discurso de un narrador heterodigético,

quien mantiene su perspectiva espacial y temporal y su propio lenguaje, aun cuando imita el del personaje. La clara distinción entre los dos puntos de vista a veces se hace imposible.[1] Doritt Cohn lo confirma en Transparent Minds, al decir que la voz del narrador también puede ser la del personaje y, de forma semejante, el punto de vista, aunque es a veces del personaje, puede pertenecer también al narrador.[2] En el siguiente fragmento, por ejemplo, el narrador de Réquiem interpreta la inquietud de Mosén Millán, recalcando su deseo de que la gente acudiera a la misa y su duda implícita de que viniera:

> Esperaba que los parientes del difunto acudirían. Estaba seguro de que irían --no podían menos-- tratándose de una misa de *réquiem*... También esperaba Mosén Millán que fueran los amigos del difunto. Pero esto hacía dudar al cura. (p. 10)

En este caso, es evidente que el pensamiento es de Mosén Millán, y el lector percibe que lo que le pertenece es el deseo de que llegue la gente. Pero percibe también lo que Mosén Millán no sabe y sólo sabe el narrador externo: la negación inconsciente de la posibilidad de que no llegue nadie. Esta visión exclusiva del narrador externo, sobrepuesta en la de Mosén Millán, está lograda mediante el uso y yuxtaposición de verbos emotivos: "esperaba", "estaba seguro", "no podían menos". Es evidente que aquí Mosén Millán hace un esfuerzo inconsciente para convencerse, aunque sólo el narrador externo y el lector lo saben sin que el personaje

1. Lanser, 188.

2. Dorrit Cohn, 11.

exprese directamente sus pensamientos.

Lo mismo ocurre en estas palabras del narrador: "Pero el cura quería evitar que el monaguillo dijera la parte del romance en la que se hablaba de él" (p. 65). Lo que se nota, entonces, es que a veces el narrador deja a Mosén Millán pensar en estilo directo, a veces, en cambio, nos comunica lo que piensa el personaje sin la mediación de éste. Creemos que la razón por la cual el cura no expresa directamente sus pensamientos y deseos es porque la articulación de las mismas equivaldría a una confesión de culpabilidad. El narrador externo, mediante este recurso, revela, pues, que la culpabilidad opera en un nivel subconsciente. Como en la siguiente observación, la ausencia del discurso directo sugiere un grado menor de conciencia: "Mosén Millán movía la cabeza con lástima recordando todo aquello desde su sacristía" (p. 76). Citamos otro ejemplo: "Desde la sacristía, Mosén Millán recordaba la horrible confusión de aquellos días, y se sentía atribulado y confuso..."(p. 84). El narrador externo interpreta la inquietud real de Mosén Millán que éste nunca articula. Nunca racionaliza ni refleja sobre la verdadera fuente de su atribulación porque durante todo su discurso, evita reflexionar sobre la causa de su malestar.

De lo anterior, creemos haber demostrado hasta qué punto el cura se siente inconscientemente culpable de su papel en la muerte de Paco y obsesionado por el deseo de que viniera la gente a la iglesia para que pueda olvidarlo. Sin embargo, puesto que sus pensamientos y sentimientos están presentados a través de la voz del narrador, nos hacen preguntar hasta dónde llega su

remordimiento. El narrador sólo nos dice que el cura "movía la cabeza con lástima". Pero como ya hemos dicho y veremos más adelante con más detalle, cuando el personaje transmite sus pensamientos y sentimientos directamente, revela un grado mayor de conciencia de sus actos y de sus sentimientos de remordimiento. Los fragmentos citados también hacen hincapié en la familiaridad absoluta del narrador respecto de lo que piensa el personaje en cada momento, de modo que se subraya su omnisciencia psicológica. Es decir, la voz del personaje, Mosén Millán, está insertada dentro de la voz del narrador. O sea, el narrador narra los sentimientos y los pensamientos de Mosén Millán, lo que evoca la presencia de dos voces, dos focalizaciones y dos puntos de vista. No obstante, es interesante notar, como hemos señalado, que aunque el narrador a veces cede la voz y la focalización al protagonista, no lo hace para revelar por completo la condición psicológica del personaje. El efecto de esta técnica, repetimos, es exponer, de manera sugestiva, la inquietud no-reflexionada y la inconciencia del cura.

Por otra parte, la profundización del narrador en los pensamientos de los personajes no se limita al cura, sino que se extiende también al monaguillo, según vemos en este fragmento: "El chico salió otra vez al presbiterio pensando en Paco el del Molino. ¿No había de recordarlo?" (p.11). Aquí se presenta el pensamiento del monaguillo, aunque predomina la voz del narrador quien revela hasta cierto punto la simpatía del personaje hacia Paco por su desgraciado fin. Así se establece una tensión dialógica, entre la voz de Paco y sus aliados que, aunque

silenciosa, reclama la atención, y la del cura, quien se esfuerza por no oírla.

El autor de Réquiem parece adoptar un punto de vista bien determinado hacia Mosén Millán, puesto que lo percibe con signos claros, lo que supone no sólo una perspectiva ética sino también la superioridad del narrador, quien sirve para descubrir lo que el personaje no sabe o no puede expresar, o lo que sabe a medias y no verbaliza. El efecto de esta técnica, es la creación de una distancia narrativa que implica un juicio moral por parte del narrador externo hacia el objeto de su focalización, el cura.

Ahora bien, habiendo averiguado la omnisciencia espacial, temporal y psicológica del narrador heterodiegético con respecto a los personajes, conviene examinar con más detalle las focalizaciones tanto del narrador como de Mosén Millán para establecer con qué finalidad se utilizan. Es decir, habiendo diferenciado, en nuestras observaciones sobre la temporalidad, entre lo que recuerda Mosén Millán, a saber, las etapas de la vida de Paco y su relación con ellas, y cómo las recuerda, hace falta recuperar las grandes etapas más significantes del pasado de la fábula para demostrar cómo se integran al texto. Como pensamos señalar, en la evocación mental del pasado de Mosén Millán, hay momentos claves caracterizadas por una focalización bisagra.

El primer evento en la vida de Paco es el bautizo, el cual ocupa un lugar especial en la memoria de Mosén Millán: "Recordaba el cura aquel acto entre centenares de otros porque había sido el bautizo de Paco el del Molino" (p. 14). Su focalización del evento tiene, en general, un carácter visual:

> Recordaba Mosén Millán el día que bautizó a Paco en aquella misma iglesia. La mañana del bautizo se presentó fría y dorada, una de esas mañanitas en que la grava del río que habían puesto en la plaza durante el *Corpus*, cruiía de frío bajo los pies. Iba el niño en brazos de la madrina, envuelto en ricas mantillas, y cubierto por un manto de raso blanco, bordado en sedas blancas, también. Los lujos de los campesinos son para los actos sacramentales. (p. 13) (subrayado nuestro)

Mosén Millán no es el único focalizador aquí. Aunque recuerda la escena del bautizo de una manera visual, la focalización no está ubicada dentro del marco de un monólogo interior en el que la conciencia de Mosén Millán se presenta a sí misma. La focalización es, en cambio, bisagra, ya que la visión del focalizador externo acompaña la del personaje. El verbo introductorio "recordaba" apoya esta afirmación. Dicho de otro modo, la conciencia del cura está insertada en el marco del discurso del narrador quien ve con el personaje, aunque a veces el narrador se apropia de la focalización, focalizando a Mosén Millán. Es precisamente este fenómeno que produce una tensión de distancias narrativas. A veces, la situación es ambigua, de modo que nos preguntamos quién focaliza: ¿sólo Mosén Millán? ¿sólo el narrador? ¿los dos? En el párrafo citado arriba, por ejemplo, la ambigüedad se acentúa mediante una mezcla de tiempos verbales. El pretérito y el imperfecto marcan lo que ve Mosén Millán, y lo que sucede el día del bautizo. Pero, de repente, se bifurcan las dos focalizaciones, como cuando aparecen dos focalizaciones

distintas, a consecuencia de un cambio del tiempo verbal al presente: "los lujos de los campesinos son para los actos sacramentales" (p.13). ¿A quién pertenece esta observación? De todas apariencias, es del focalizador externo, y sirve para sugerir un juicio moral. El objeto focalizado es el lujo, que Mosén Millán recuerda con agrado, pero su mirada se yuxtapone a la del narrador externo revelado en el cambio al tiempo presente, que introduce la distancia y denuncia, un vicio de Mosén Millán. La focalización del personaje se interrumpe para señalar la distancia narrativa del narrador, implicada por una reflexión o afirmación que indica una crítica de la ideología religiosa que obliga a los pobres a reservar sus recursos en un período de escasez económica para los ritos religiosos. La denuncia y la crítica están dirigidas al cura, pero es interesante notar que, aunque la voz que enuncia el verbo en el presente es claramente la del narrador externo, la visión es tanto de Mosén Millán como del narrador. Sin embargo, el lector percibe que el narrador externo tiene conciencia de la inmoralidad implícita de la situación, mientras el cura la ve sin darse cuenta de ella, sin tomar conciencia.

Lo mismo puede decirse del deseo del cura de que sirviesen perdiz en adobo en la comida: "Estaba seguro Mosén Millán de que servirían en la comida perdiz en adobo. En aquella casa solían tenerla" (p. 16). Tal es el pensamiento del cura, transmitido mediante la voz del narrador que revela el enfoque tanto sobre Mosén Millán como sobre lo que éste focaliza. El narrador externo tiene conciencia de que lo único que le interesa al cura es la

satisfacción de sus intereses. En el caso citado se destaca la expectación, pero, en otra oportunidad parece claro que el personaje ignora lo que significa su focalización:

> Mosén Millán recordaba que aquella familia no había sido nunca muy devota, pero cumplía con la parroquia y conservaba la costumbre de hacer a la iglesia dos regalos cada año, uno de lana y otro de trigo, en agosto. Lo hacía más por tradición que por devoción -- pensaba Mosén Millán -- pero lo hacían. (p. 19)

En ambos fragmentos se critica la codicia, el materialismo y la satisfacción personal del cura. Éste revela la misma actitud en otro contexto frente a la decisión del alcalde de suprimir tanto el pago de la misa celebrada durante una romería en los terrenos del duque, así como los regalos que los romeros solían hacer al sacerdote (pp. 77-78). En estos casos, el focalizador externo hace una crítica muy sutil del instinto del cura a pensar primero en sí mismo. Implica una falta de conciencia respecto de su oficio: no le importa la pobreza de la gente y, al mismo tiempo, está dispuesto a explotarla. Se encuentra, entonces, osificado en su rol social y su conciencia está nulificada. Es decir, el narrador nos presenta un personaje incapaz de distanciarse de sí mismo y verse objetivamente. Esta condición se revela bien, por ejemplo, en la continuación del primer fragmento antes citado. Inmediatamente después de expresar su afán de que sirviesen perdiz en adobo, la vista de Mosén Millán pasa a Paco y el narrador la sigue: "se acercó a la cuna, y sacó de su breviario un pequeñísimo escapulario que dejó debajo de la almohada del niño"

(p. 16). La conducta de Mosén Millán demuestra su hipocresía y su ambivalencia: por una parte, se preocupa por satisfacerse, y , por otra, se esfuerza por cumplir su deber religioso, que es radicalmente opuesto a sus deseos personales.

De lo anterior se observa, entonces, una especie de juego de miradas en el que participa el narrador. A veces el que ve es el narrador; a veces ven los dos, el narrador y el personaje; pero nunca ve sólo Mosén Millán. Otros casos de esta doble focalización en la que la del narrador se impone a la del cura sirven para sugerir el estado mental del personaje. Por ejemplo, en este fragmento: "Pensaba [Mosén Millán] que aquella visita a la cueva influyó mucho en todo lo que había de sucederle después" (p. 42), la intuición por parte del cura, de la toma de conciencia de Paco, después de ver las condiciones sórdidas de la gente de la cueva, lo que explica la rebelión del joven, está presentada en discurso indirecto. El cura evoca indirectamente la falta de justicia social, pero nunca asume el punto de vista de Paco, sino que se esfuerza a no pensar en las implicaciones del acontecimiento. Pensando en las experiencias de Paco, el cura debería haberse planteado inmediatamente la cuestión de su papel personal en su contexto social. Sin embargo, aunque reconoce la conciencia social de Paco, se niega a pensar en la suya, lo que nos permite concluir que el cura se niega a plantearse abiertamente en el problema, lo cual habría producido una crisis de conciencia.

Este juego de miradas y la presencia constante del narrador produce, como ya se ha mencionado, una tensión sutil de distancias. Ya que el narrador ve lo que ve Mosén Millán, tiene un

doble punto de vista, de lo cual se deduce que escudriña el del personaje focalizado. Su mirada implica, por tanto, una crítica. Sin embargo, conviene preguntarse por qué el narrador no eligió la tercera persona exclusiva, por qué no focaliza, él mismo, el pasado -- el día del bautizo, por ejemplo. ¿Por qué conviene mejor presentarlo a través de la conciencia de Mosén Millán? En nuestra opinión, el narrador adopta este recurso porque le permite demostrar cómo funciona esta conciencia, no sólo mediante su explicación, sino también a través de la simplificación y la dramatización del conflicto que se realiza allí. En vez de precisar que Mosén Millá tiene un conflicto, lo demuestra. La focalización bisagra nos permite percibir los matices del funcionamiento psíquico del cura. Además, lo interesante de este empeño es que el narrador nunca cede la focalización ni la voz, de modo que el lector no pierde el eje central de referencia, el punto de vista del narrador. El narrador nunca permite a Mosén Millán monologar, porque el monólogo es el pensamiento, y el pensamiento es una introspección, una introversión, un razonamiento, un análisis, en fin, una toma de conciencia, y eso es precisamente lo que le falta a Mosén Millán. El hecho de que el cura ve y no piensa es, pues, muy significativo: implica un rechazo, una negación.

No sólo se revelan la codicia y el materialismo del cura, sino también su actitud hacia sus feligreses. Se lo presenta distanciado de su pueblo. Mantiene un aire de superioridad respecto de los campesinos y, por eso, no se identifica con ellos. Los critica sin intentar comprender sus creencias, sus simplezas y sus ingenuidades, y parece que se considera miembro de una

clase superior y completamente distinta. Este aspecto de Mosén Millán se proyecta a través de la voz del narrador:

> Los campesinos hablaban de cosas referentes al trabajo. El trigo apuntaba bien, los planteros. [...] Mosén Millán, cuando vio que la conversación languidecía, se puso a hablar contra las supersticiones. La Jerónima escuchaba en silencio. Hablaba el cura de las cosas más graves con giros campesinos. (pp. 21-22)

Mosén Millán no sólo interrumpe la conversación de los campesinos, sino que también los concibe como inferiores a él, razón por la cual, sin duda, está criticado por el pueblo. La Jerónima, por ejemplo, no tiene ningún reparo al respecto: "Rió la Jerónima para molestar al cura. Luego dijo: -- El chico será lo que tenga que ser. Cualquier cosa, menos cura" (p. 22). El zapatero también habla de él cínicamente:

> --¡Oh!-- decía el zapatero, evasivo--. Los curas son la gente que se toma más trabajo en el mundo para no trabajar. Pero Mosén Millán es un santo. Esto último lo decía con una veneración exagerada para que nadie pudiera pensar que hablaba en serio. (p. 24)

En estas palabras es evidente que se pasa de la focalización bisagra a la única, porque se trata de cosas que Mosén Millán no puede saber. En este caso, el narrador externo asume su papel de omnisciencia total para recalcar su juicio sobre Mosén Millán. Además, la observación del zapatero expone una visión muy amplia en la que se presenta una opinión ambigua y se afirma una crítica sutil de la institución religiosa por parte tanto del

narrador como del autor. El oficio de cura ejercido por Mosén Millán es el de un individuo que idealmente debería preocuparse por el bienestar del pueblo, tanto material como espiritual, puesto que las necesidades materiales y las religiosas son complimentarias. Desatender a la una implica rechazar la otra, y, en el caso de Mosén Millán, la indiferencia hacia el bienestar esencial del pueblo rinde hipócrita su supuesta atención a lo espiritual. El sentido que quisiera imponer a la vida de Paco, por ejemplo, remonta a su percepción de la necesidad de alcanzar la gracia, objeto otorgado a los hombres por el Señor. Es ésta una visión tan parcial que le obliga a creer que todos deben sujetarse al *status quo* sin preocuparse por la injusticia social y sus causas. Es la visión de un conformista, la que promueve el error de olvidar que lo físico y lo material son inseperables de lo espiritual. El resultado concreto en el caso del cura es que no reacciona ante las condiciones sórdidas de la gente que vive en las cuevas.

Su insensibilidad y su aparente pasividad ante inminentes problemas sociales se exponen en la conversación que mantiene con Paco cuando van a dar la extremaunción al moribundo en las afueras del pueblo. Paco le pregunta:

--¿Esa gente es pobre, Mosén Millán?

--Sí, hijo.

--¿Muy pobre?

--Mucho.

--¿La más pobre del pueblo?

--Quién sabe, pero hay cosas peores que la pobreza. Son

desgraciados por otras razones. (p. 37)

En este fragmento, el narrador critica y socava la postura de Mosén Millán exponiendo su actitud evasiva de no querer reflexionar sobre las injusticias sociales. Hace hincapié también en la mirada ingenua de Paco. Por otra parte, en este mismo fragmento, se produce una variante muy interesante en la técnica narrativa: la presentación de los pensamientos de Mosén Millán mediante el estilo directo, en forma de recuerdos dialogados. Hasta este momento en el texto, el narrador externo se había encargado de narrar los recuerdos de Mosén Millán, pero ahora el cura parece recordar fragmentos de conversación. El discurso directo marca el impacto psicológico de mayor grado sobre Mosén Millán de un hecho específico. Puesto que lo recuerda directamente, se muestra lo importante que fue para él este diálogo, aunque es curioso notar que Mosén Millán no reflexiona sobre el impacto que tiene, no obstante la claridad con la que se revela al lector. Recuerda trozos de conversación imprimidos en su memoria, pero no los analiza, los deja en seguida en silencio y pasa mentalmente a otra cosa.

La técnica de permitir a Mosén Millán relatar sus pensamientos tiene dos funciones. Primero, subraya un mayor grado de conciencia por parte del cura de su papel en el desgraciado fin de Paco. En segundo lugar, ya que no es el narrador quien ahora relata, se abre la distancia entre él y el personaje, la cual implica una denuncia, un desacuerdo entre los puntos de vista. O sea, el narrador ahora permite al cura que se exponga,

que se incrimine a sí mismo, y de esta manera, puede juzgarlo directamente al cura. Otro momento en que se presenta el recuerdo de Mosén Millán en discurso directo, con los mismos efectos ya notados, es la interrogación de Paco sobre el arrendamiento de los pastos en el monte:

> Ingenuamente Paco se lo preguntó al cura, y éste dijo:
>
> --¡Qué te importa a ti eso, Paco! Paco se atrevió a decirle-- lo había oído a su padre-- que había gente en el pueblo que vivía peor que los animales, y que se podía hacer algo para remediar aquella miseria.
>
> --¿Qué miseria?-- dijo Mosén Millán--. Todavía hay más miseria en otras partes que aquí. (p. 45)

La respuesta del cura muestra una postura consistente: la de indiferencia a la condición material o el bienestar de la gente. Su principal preocupación al dar la extremaunción al moribundo era sólo por la salvación de su alma, cumpliendo así con su deber canónico. En cuanto al ambiente en que vivía esta familia tan pobre, su único interés se refleja en la prisa tan indecente que tiene por salir. De igual manera, en otro contexto, frente a la matanza de los siete campesinos por los señoritos, se limita a protestar ante don Valeriano la negación de la última confesión.

En contraste, con estos episodios, que deberían haberlo avergonzado, la actitud de Mosén Millán en cuanto al bienestar religioso y espiritual de sus feligreses es completamente diferente. Se considera el padre espiritual de Paco cuando lo bautiza: "El cura dio la razón a la abuela: el chico había nacido dos

veces, una al mundo y otra a la iglesia. De este segundo nacimiento el padre era el cura párroco" (p. 17). El cura hace todo lo posible para atraer a todos al ámbito de la iglesia: "Mosén Millán se interesaba por Paco pensando que sus padres eran poco religiosos. Creía el sacerdote que atrayendo al hijo, atraería tal vez al resto de la familia" (p. 27). De nuevo, la voz del narrador externo, no la de Mosén Millán, se usa para comunicar el juicio moral en contra del personaje. En cambio, el estilo directo se reserva para enjuiciar las acciones del cura y destacar las implicaciones morales más graves. Encontramos un ejemplo en la narración de los últimos momentos de la vida de Paco. Aunque el cura le tiente afecto, no hace nada en este instante decisivo. Esta ocasión hubiera sido el tiempo oportuno para disasociarse de las fuerzas opresoras e identificarse con los pisoteados. No obstante, sólo puede afirmar que él también ha sido engañado. Se resiste a intervenir a favor de los condenados. Su "¿Qué puedo hacer?" (p. 100), sólo sirve para subrayar su pasividad e inercia y para disculparse de su parte de la responsabilidad de la inminente muerte de Paco. Recurre a justificaciones bíblicas y argumentos religiosos:

> Paco se agarraba a la sotana de Mosén Millán, y repetía: 'No han hecho nada, y van a matarlos. No han hecho nada'. Mosén Millán, conmovido hasta las lágrimas, decía:
>
> --A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio Hijo, que era más inocente que vosotros los tres. (p. 100)

Una vez más, mediante el estilo directo, las palabras del cura lo condenan y lo incriminan.

Todo lo que vamos viendo sobre la focalización de Mosén Millán, desde el bautizo hasta la muerte de Paco, revela los constantes juegos de miradas, un doble punto de vista mediante el cual se escudriña la focalización del cura y se subraya la crítica del narrador. Lo interesante de la focalización del cura, sin embargo, es que aunque bien pudiera haber focalizado muchos objetos, teniendo en cuenta que a veces se presenta la focalización de otros personajes dentro del marco de su recuerdo, su visión sólo abarca ciertas cosas, mientras hace un aparente esfuerzo por evitar la focalización de otras. Por ejemplo, aunque el cura evoca en su memoria los valores de Paco y la calidad de sus anécdotas, nunca los reconoce o los admite abiertamente. En el siguiente fragmento, Mosén Millán reconoce la compasión del joven. Sin embargo, su observación se presenta en estilo indirecto: "Hasta las primeras casas había un buen trecho. Mosén Millán dijo al chico que su compasión era virtuosa y que tenía buen corazón" (p.38). El estilo indirecto es notable a la luz del diálogo en discurso directo que lo antecede:

> --Se está muriendo porque no puede respirar. Y ahora nos vamos, y se queda allí sólo.
>
> Caminaban. Mosén Millán parecía fatigado. Paco añadió:
>
> --Bueno, con su mujer. Menos mal ....Hasta...(p. 38).

Es decir, cuando se trata de afirmar la cualidad personal de Paco, en vez de seguir en discurso directo y sugerir que el cura reconoce

la virtud del joven, se lo afirma mediante un discurso indirecto.

Lo que se nota con la focalización de Mosén Millán, entonces, es que se destaca una ambigüedad en ciertas ocasiones, de modo que nos preguntamos si ignora totalmente los detalles que el narrador acentúa a través de su narración, si los intuye, o los intenta rechazar. Pero, el hecho de que dice el narrador "Mosén Millán recordaba, acordaba el cura", y luego expone él mismo los recuerdos implica o sugiere un estado de media conciencia de parte de Mosén Millán. Es decir, Mosén Millán sabe a medias, pero no articula lo que sabe. Deducimos de esta actitud que el cura observa ciertas cosas, sin reflexionar sobre ellas ni analizarlas. Tal es el caso del episodio de las cuevas:

> Descubrió el sacerdote los pies del enfermo., Eran grandes, secos, resquebrajados. Pies de labrador. Después fue a la cabecera. Se veía que el agonizante ponía toda la energía que le quedaba en aquella horrible tarea de respirar.
>
> Mosén Millán tenía tanta prisa por salir, pero lo disimulaba porque aquella prisa le parecía poco cristiana. (pp. 36-37)

Aquí es evidente que predomina la vista del narrador externo, y se intuye que la mirada de Mosén Millán no está acompañada de la reflexión.

Hay ciertas instancias en que se muestra explícitamente que el cura recuerda sólo algunos detalles:

> Mosén Millán cerró los ojos, y esperó. Recordaba algunos detalles nuevos de la infancia de Paco. Quería al muchacho, y

> el niño le quería a él también. Los chicos y los animales quieren a quien los quiere. (pp. 23-24)

Aquí Mosén Millán recuerda sólo su relación íntima con Paco, en un momento en la vida del joven en que podía dominarle y enseñarle el credo religioso que enfatiza una obediencia incuestionable al orden establecido. En éste, como en los otros fragmentos citados, existen dos puntos de vista, el condenatorio del narrador y el de Mosén Millán, medio consciente de sí mismo y dispuesto a justificarse. En apoyo de ello, citamos lo que dice él mismo al comenzar la misa: "Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de *réquiem* que sus enemigos quieren pagar" (p. 105). En estas palabras, observamos dos cosas. Primero, la media conciencia de Mosén Millán de su papel en la muerte de Paco manifestada por la necesidad de celebrar una misa de réquiem, y, segundo, un sentimiento de auto-justificación expresada a través de su distanciamiento respecto de lo que ocurrió a Paco, ya que piensa celebrar una "misa de *réquiem* que sus enemigos quieren pagar", como si no participara en su desgraciado fin. La manera en que el cura focaliza los episodios, revela pues, una ambivalencia significativa de la cual podemos inferir que se da cuenta en su interior de las limitaciones de su oficio.

Ahora bien, si en la conciencia del cura se encuentran tanto una admisión implícita de su oficio religioso, como un remordimiento inconciente respecto de su papel en la muerte de Paco, deben manifestarse huellas de sentimientos de culpabilidad y de contrición en sus procesos mentales en forma de pensamientos y

sentimientos preverbalizados, que es lo que pensamos analizar a continuación.

No cabe duda decir que la complicidad medio intencionada del cura en la muerte de Paco, su actitud conformista y su pasividad ante los inminentes problemas sociales le agobian y producen en él una incipiente crisis moral marcada por sentimientos de angustia y, por consiguiente, de remordimiento que se revelan en sus procesos mentales. Reflexionando sobre el efecto de la visita de Paco a las cuevas, Mosén Millán dice: "Y vino conmigo. Yo lo llevé" (p. 42). Aquí, la técnica narrativa adquiere un nuevo matiz todavía no analizado: el uso del "discurso interior" (un monólogo interior directo) para producir un desdoblamiento reflexivo. En este caso, el "yo" que observa también se encuentra juzgado y compadecido por el mismo "yo".

Relacionando esta técnica al cura, se observa que, por un instante, éste deja de focalizar a Paco. Reflexiona sobre sí mismo y su malestar se recalca en los pronombres "conmigo" y "yo". Según Goffman Erving, una actitud semejante se revela en los casos donde el yo que se disculpa pretende diferenciarse del yo que ha cometido el error.[1] En el caso de Mosén Millán, al reflexionar sobre su pasado, se produce en su conciencia una dinámica entre el yo del presente y el yo del pasado. Lo mismo puede decirse del auto-análisis que hace respecto de la denuncia de Páco: "'Yo

1. Goffman Erving, Ritual de la interacción (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 125.

denuncié el lugar donde Paco se escondía. Yo fui a parlamentar con él. Y ahora...'"(p. 91). En ambos fragmentos citados, notamos una intensificación de la crisis interior de Mosén Millán mediante el cambio sutil en la técnica narrativa: la presentación del discurso interior por primera vez. La introducción de las comillas también enfatiza la crisis, al mismo tiempo que implica un pensamiento verbalizado y, por consiguiente, un grado máximo de conciencia. La voz, entonces, es la del personaje, aunque el pensamiento de Mosén Millán no está siempre presentado directamente, sino a través del discurso indirecto, lo que connota un grado menor de conciencia.

En la primera parte de la obra, donde la crisis todavía no ha revelado su pleno impacto, predomina el discurso indirecto. Pero cuando, en la segunda parte, el pensamiento de Mosén Millán se presenta en estilo directo, se evoca un mayor grado de conciencia y, por consiguiente, un sentimiento de culpabilidad. En estas ocasiones, se nos expone un discurso "imitado" que ofrece un "máximo de información con un mínimo de informante"[1]. O sea, no hay intervención alguna por parte del focalizador externo. Estos diálogos en estilo directo, repetimos, desempeñan dos funciones: primero, producen la ilusión de que se "muestran" los acontecimientos y, segundo, destacan la psíquis de Mosén Millán en forma de una toma de conciencia. Por ejemplo, la escena dramática de la muerte de Paco está presentada en un estilo directo que va

1. Rimmon, 49.

alargando e intensificándose paulatinamente hacia el final de la novela para coincidir con el climax narrativo:

> ...Pero usted me conoce, Mosén Millán. Usted sabe quién soy.
>
> --Sí hijo.
>
> --Usted me prometió que me llevarían a un tribunal y me juzgarían.
>
> --Me han engañado a mí también. ¿Qué puedo hacer? Piensa hijo, en tu alma, y olvida, si puedes, todo lo demás.
>
> [...]
>
> --Entonces, si es verdad que tenemos salvación, Mosén Millán, tengo mujer. Está esperando un hijo. ¿Qué será de ella?
>
> [...]
>
> ¿Y de mis padres?
>
> --¿Por qué matan a estos otros? Ellos no han hecho nada.
>
> [....]
>
> --Mosén Millán, usted me conoce--gritaba enloquecido. Se llevaron a Paco arrastrado. Iba repitiendo en voz ronca:
>
> --Pregunten a Mosén Millán; él, me conoce. (pp. 99-102)

Todos los diálogos citados ofrecen plena información. Están percibidos directamente por el lector de modo que se acentúa el mensaje que conllevan: la complicidad inconsciente, la traición y el abandono de Paco por el cura. Algunos también revelan un mayor grado de conocimiento y, por consiguiente, una toma de conciencia por parte de Mosén Millán.

Lo que se percibe en estos diálogos es la crisis de un conflicto. Sin embargo, hay que preguntar hasta dónde llega esta crisis.

Aunque Mosén Millán se siente culpable en cuanto a la denuncia, hay que preguntarnos respecto de la percepción de su función de cura. Hay que ver también si llega a ser plenamente consciente de su culpabilidad, y hasta qué punto se plantea la necesidad de cambiar. O sea, hay que investigar si se produce un desdoblamiento entre el yo del presente del cura y el yo de su pasado. En fin, es necesario preguntarse si se trata de un desdoblamiento definitivo o si los dos "yos" son idénticos.

Desde nuestro punto de vista todos los "discursos interiores" de Mosén Millán demuestran una visión profunda que hace hincapié en los estados psíquicos inconscientes indicadores de sus procesos mentales preverbalizados. Estos procesos y recuerdos, como señalamos antes, engendran en el cura un sentimiento de culpabilidad. Sin embargo, es importante observar que esto no implica una auto-reflexión como la que se suele presentar a través de la narración en primera persona. El hecho de que Réquiem esté presentado en tercera persona y que se use una doble focalización indica un grado más limitado de conciencia, una incapacidad, quizás, de tomar conciencia plenamente, o de admitirse a sí mismo ciertas verdades.

Termina la obra con la ruptura brusca del recuerdo de Mosén Millán, justamente en el momento en que había llegado a su paroxismo dramático. Las últimas palabras que recuerda en estilo directo son, "El me denunció..., Mosén Millán, Mosén Millán" (p. 103), y, en seguida, se superimpone la voz y la focalización del narrador externo, quien confirma su culpabilidad:

> Regresaron al pueblo. A través de la ventanilla, Mosén Millán miraba el cielo y, recordando la noche en que con el mismo Paco fue a dar la unción a las cuevas, envolvía el reloj en el pañuelo, y lo conservaba cuidadosamente con las dos manos juntas.
>
> [...]
>
> Pensando Mosén Millán en los campesinos muertos, en las pobres mujeres del carasol, sentía una especie de desdén involuntario, que al mismo tiempo le hacía avergonzarse y sentirse culpable. (p.103)

Una última breve luz de reconocimiento de sí mismo lo acecha en la próxima página:

> Un año había pasado desde todo aquello, y parecía un siglo. La muerte de Paco estaba tan fresca, que Mosén Millán creía tener todavía manchas de sangre en sus vestidos.

De aquí, vuelve bruscamente Mosén Millán a su presente real, y el pasado borra su memoria y su conciencia al reanudar los actos de su oficio: "Salió al prebisterio y comenzó la misa" (p. 105), y con esto el lector se da cuenta de que Mosén Millán no cambiará.

Cuando pasamos a las características de la visión o focalización de Paco encontramos que, como en el caso de Mosén Millán, pertenece al ámbito narrativo del narrador omnisciente. Sin embargo, en el caso de Paco, en vez de la distancia irónica, se encuentra la simpatía porque la visión de Paco sirve a recalcar el primer nivel de significación que es el de la denuncia social, de las condiciones que han conducido a la Guerra Civil. Aunque la

focalización del joven está presentada en el marco de los recuerdos de Mosén Millán, hay ciertas ocasiones en que se suprime el punto de vista del cura y se nos presenta la perspectiva del narrador. O sea, aunque Paco y Mosén Millán focalizan las mismas escenas de maneras distintas (la escena de las cuevas, por ejemplo), el narrador hace patente su actitud hacia los dos. Respecto de la escena de las cuevas, el narrador establece un contraste entre la actitud y el comportamiento del cura y la simple preocupación y compasión de Paco para socavar y criticar la posición del primero y anunciar el despertar de la conciencia social del último. Obviamente, el narrador deja patente la imposibilidad de reconciliar la pasividad e inercia de Mosén Millán respecto de la suerte de los pobres con la fiesta de las Pascuas (episodio narrado casi inmediatamente antes de la visita), una celebración religiosa conmemorada con una pompa ostensible. De niño, Paco comenzará a preocuparse de los apuros de sus prójimos. Del momento de la visita a las cuevas, hasta su madurez, desplegará todas sus fuerzas y energías en intentos prácticos para remediar sus necesidades porque no le costó trabajo ver que Mosén Millán esquivaba sus preguntas incesantes sobre los problemas de los pisoteados. Para realizar su visión, acude a la política "creyó por primera vez que la política valía para algo" (p. 67-68). Tal es su convicción que apenas se detiene a reflexionar sobre las repercusiones de sus palabras y actividades. Su focalización se concentra en las escenas humanas que representan para él la problemática del bienestar de sus prójimos campesinos. A diferencia del cura, que siente un hondo

sentimiento de culpabilidad, de modo que su perfil psicológico revela la forma que hemos visto, la delineación de Paco es externa. Para él, la acción humana inmediata y directa es importante, y no tiene conflicto interior, sino que sabe bien lo que tiene que hacer.

Según las apariencias, la actitud del narrador cambia de Mosén Millán a Paco. Las focalizaciones de Mosén Millán revelan que la visión del narrador siempre se impone a la del cura, escudriñándola y distanciándose de ella. En cambio, cuando se trata de Paco y su sentido de justicia, por ejemplo, el único focalizador es el narrador y su indentificación con el personaje es evidente:

> No se sabía exactamente lo que planeaba el ayuntamiento 'en favor de los que vivían en las cuevas', pero la imaginación de cada cual trabajaba, y las esperanzas de la gente humilde crecían. Paco había tomado muy en serio el problema, y las reuniones del municipio no trataban de otra cosa. (p. 71)

Lo mismo puede decirse cuando se recalca la sensibilidad de Paco:

> Paco el del Molino tenía otro plan -- su pueblo no necesitaba ya aquella mejora --, y pensando en las cuevas, a cuyos habitantes imaginaba siempre agonizando entre estertores, sin luz, ni fuego, ni agua. Ni siquiera aire que respirar. (p. 77)

Cuando se habla de la valentía, la rebeldía y la sinceridad de Paco, la focalización sigue siendo la del narrador:

> Una noche el alcalde prohibió rondar al saber que había tres rondallas diferentes y rivales, y que podrían producirse violencias. A pesar de la prohibición salió Paco con los suyos,

> y la pareja de la guardia civil disolvió la ronda, y lo detuvo a él. Lo llevaba *a dormir a la cárcel*, pero Paco echó mano a los fusiles de los guardias y se los quitó... Aquel incidente le dió a Paco cierta fama de mozo atrevido. (pp. 51-53)

La última frase demuestra una focalización que no puede ser de Mosén Millán ya que el narrador asume su papel omnisciente. De igual manera, la focalización del narrador es la única que se revela cuando se comentan ciertos episodios de la vida de Paco que el cura no podía saber. Entre ellos están la entrevista entre Paco y el zapatero:

> --Ya veo que eres muy amigo de Mosén Millán.
>
> --¿Y usted no? --preguntaba el chico.
>
> --¡Oh! --decía el zapatero, evasivo...Esto último lo decía con una veneración ...que hablaba en serio. (p. 24).

El episodio del gato y el temor de la noche:

> Paco andaba por entonces muy atareado tratando de convencer al perro de que el gato de la casa tenía también derecho a la vida ... inútil porque las alimañas salvajes lo habrían matado ya... Perseguían a los gatos, los mataban y se los comían. Desde que supo eso, la noche era para Paco misteriosa y temible. (pp. 24-25)

La astucia manifestada por Paco al quedarse con el revólver:

> Entre los tesoros de los chicos de la aldea había un viejo revólver con el que especulaban de tal modo, que nunca estaba más de una semana en las mismas manos. Cuando por alguna razón -- por haberlo ganado en juegos o cambalaches --lo

> tenía Paco, no se separaba de él,... Una vez, al cambiar el misal y hacer la genuflexión, resbaló el arma, y cayó en la tarima con un ruido enorme. Un momento quedó allí, y los dos monaguillos se abalanzaron sobre ella. Paco empujó al otro, y tomó su revólver. (p. 26)

La solidaridad del pueblo con Paco:

> Se sentía Paco seguro en la vida. El zapatero le miraba a veces con cierta ironía -- ¿por qué? --, y... Casi todos los vecinos y amigos de la familia le guardaban a Paco algún secreto: la noticia del revólver, un cristal roto en la ventana... (p. 29)

Su reacción confusa y perpleja ante las ceremonias de Semana Santa:

> Debajo del monumento, en un lugar invisible, dos hombres tocaban en flautas de caña una melodía muy triste. La melodía era corta y se repetía hasta el infinito durante todo el día. Paco tenía sensaciones contradictorias muy fuertes. (p. 31)

El afán y deseo de Paco y los otros chicos de averiguar lo que pasaba en la lavadería:

> El cura los instruía y les aconsejaba que en aquellos días no hicieran diabluras. No debían pelear ni ir al lavadero público, donde las mujeres hablaban demasiado libremente. Los chicos sentían desde entonces una curiosidad más viva, y si pasaban cerca del lavadero aguzaban el oído. (p. 34)

En estos fragmentos predomina la focalización del narrador porque se trata de la narración de eventos desemacidos a Mosén

Millán. Al mismo tiempo, la distancia crítica con respecto a Paco es menos que en el caso del cura porque el narrador simpatiza con él, sentimiento que se destaca claramente en el caso de la mirada extrañada, confusa e inocente del joven durante las fiestas de Semana Santa. En esta descripción, el narrador aparta al cura y no se preocupa de su visión:

> con las escaleras llenas de candelabros y cirios encendidos, daba a Paco una impresión de misterio. Debajo del monumento, en un lugar invisible, dos hombres tocaban flautas de caña una melodía muy triste. La melodía era corta y se repetía hasta el infinito durante todo el día. Paco tenía sensaciones contradictorias muy fuertes. (pp. 30-31)

El narrador también hace hincapié en la compasión de Paco:

> Medio convencido, Paco se fue a su casa, pero durante la cena habló dos o tres veces más del agonizante y dijo que en su choza no tenían ni siquiera un poco de leña para hacer fuego. (p.40)

La visión del narrador de la muerte de Paco también es muy distinta de la que Mosén Millán tiene del mismo evento. Dignifica la muerte de Paco y la enoblece. Puesto que el focalizador externo lo considera víctima de circunstancias contras las cuales no podía luchar, tiene simpatía para él aun cuando era un joven ingenuo, como cuando se metía en la vida política. De niño, también, como en el asunto del revólver, no sólo el narrador, sino todo el pueblo parece solidarizar con Paco:

> Casi todos los vecinos y amigos de la familia le guardaban a

> Paco algún secreto: la noticia del revolver, un cristal en ventana, el hurto de algunos puñados de cerezas en un huerto. El más importante encubrimiento era el de Mosén Millán. (p. 29)

Esta solidaridad adquiere mayor profundidad mediante el romance recordado y recitado por el monaguillo como portavoz del pueblo:

> Ahí va Paco el del Molino
> que ha sido sentenciado
> y que llora por su vida
> camino del camposanto. (p. 11)
> ...y al llegar frente a las tapias
> el centurión echa el alto. (p. 12)
> ya los llevan, ya los llevan
> atados brazo con brazo (p. 18)
> Las luces iban po'l monte
> y las sombras por el saso..(p. 23)

La voz que se escucha a través del romance es pues, la de la solidaridad, de la protesta contra la injusticia social, de la denuncia, e indirectamente, de Paco, figura ya legendaria.

A la luz de nuestro análisis anterior, nos permitimos ahora reflexionar sobre los temas, o los niveles significativos de la obra: el efecto de los acontecimientos socio-históricos en la psíquis de un individuo. La mala conciencia sólo admitida a medias y la falta de valentía o toma de conciencia suficiente, está modelada de tal forma que Mosén Millán no puede romper con el sistema nefasto y liberarse. No obstante, el acto de celebrar la misa de réquiem sin

que nadie le obligara es un acto público realizado con el sutil diseño de acallar su aflicción. Este acto implica, pues, una media conciencia de su papel en la muerte de Paco. Por cierto, la asistencia de los parientes y amigos del joven hubiera atenuado su remordimiento. Sin embargo, se convierten en una acusación acentuada la iglesia vacía, la presencia de los enemigos de Paco, la "asistencia" del potro de Paco y la voz anónima del romance recitado por el monaguillo.

De todas aparencias, la función eclesiástica del cura es la de conformarse y someterse al orden establecido, de modo que está convertido en un conformista predispuesto a apoyar el *status quo*. Sin duda, Mosén Millán adopta esta postura y actitud porque, como acabamos de mencionar, el condicionamiento llevado a cabo por su contexto socio-histórico le ha incapacitado y no le permite enfrentarse a un sistema nefasto y nebuloso que atrofía a la gente. Los años que lleva Mosén Millán de cura quizás le hayan cambiado en víctima de una institución religiosa que no tolera la disensión. La obediencia estereotipada a esta institución es la que tal vez haya engendrado la pérdida de su individualidad, su "yo". De hecho, el narrador mira a Mosén Millán y a Paco como víctimas de un sistema social contra el cual no hay remedio alguno. Mosén Millán es víctima porque se encuentra anclado en un sistema --el eclesiástico que no le permite desviar de lo establecido. Paco es víctima porque lo han privado de su esencia de lo cotidiano al no permitirlo participar en la política a causa de su provenencia económica y social, lo que es también una crítica contra el sistema

político de la España de los años 40 cuando la libre expresión de la opinión no era posible sin consecuencias adversas.

La visión del narrador sobre la Iglesia en cuanto institución también es muy crítica y muestra su falta de fe en ella. La yuxtaposición de las grandes fiestas religiosas de la Semana Santa, que impresionaron mucho a Paco, con la visita a las cuevas y el comportamiento poco religioso de Mosén Millán es una condena de la institución. Pero, el narrador no se para aquí. A veces la ridiculiza:

> El otro monaguillo -- cuando estaban los dos en el desván -- exageraba su familiaridad con aquellas figuras. Se ponía a otro un papelito arrollado en la boca como si estuviera fumando, iba al lado de San Sebastián, y le arrancaba los dardos del pecho para volvérselos a poner, cruelmente. (p. 32)

A veces, condena cabalmente su hipocresía y corrupción:

> En los últimos tiempos la fe religiosa de don Valeriano se había debilitado bastante. Solía decir que un Dios que permitía lo que estaba pasando, no merecía tantos meramientos... Don Valeriano había regalado años atrás una verja de hierro de forja para la capilla de Cristo, y el duque había pagado los gastos de reparación de la bóveda del templo dos veces. (p. 76-77)

Los actos de benevolencia de los ricos hacia la Iglesia, entonces, no son sin motivo, porque la Iglesia es una institución potente capaz de hacer y deshacer todo. Esto se revela bien en la descripción de las ceremonias de la Semana Santa que constituye una mirada

crítica implícita del autor sobre la religión al hacer hincapié en el distanciamiento de los fieles y el papel desempeñado por el dinero.

A la luz de nuestro análisis de la focalización en esta novela, nos permitimos concluir que la novela presenta una red de focalizaciones, la que podemos resumir de la siguiente manera: la focalización única del narrador con respecto a Mosén Millán, la focalización bisagra del narrador y de Mosén Millán, la focalización única del narrador con respecto a Paco, y la focalización del focalizador externo que vacila entre Mosén Millán y Paco. A todo esto se añade un complejo juego de voces: la voz única del narrador externo, la voz única de Mosén Millán representada en sus discursos directos, la fusión de la voz del narrador externo y la de Mosén Millán, la voz directa de Paco y la fusión de la suya con la del narrador externo. El efecto de estos juegos es de insinuar distintos grados de penetración en la conciencia de Mosén Millán así como los diferentes grados de distancia irónica y de condenación por parte del narrador. Desde el punto de vista del mensaje de la novela, esta estructura remite al problema de la pérdida del yo en un sistema represivo en el que, en realidad, el individuo necesita expresarse porque la ausencia de la expresión implicará el fracaso social y, en última instancia, la muerte.

VI. CONCLUSIONES

La manera en que Sender evoca el problema del país y por consiguiente el problema del escritor exiliado en su afán de "estar" en España es muy distinta de la de los otros novelistas que han tratado este tema.[1] En el nivel más básico, el referencial, el mundo narrativo que se presenta en la novela adquiere el valor de una entidad microscópica, reflejando las dos instituciones desemejantes que caracterizaban la España de la época: la iglesia católica representada por Mosén Millán y el sistema feudaloide-político encabezado por el duque y los tres ricos del pueblo, Valeriano, Cástulo y Gumersindo. Lo novedoso surge de la presentación artística de esa España. Sender presenta la dimensión socio-histórica y religiosa a partir de los recuerdos de Mosén Millán, los cuales se convierten en un acto de memoria cuyo desarrollo va develando poco a poco una conciencia perturbada. A través de sutiles técnicas narrativas, la interacción entre memoria voluntaria e involuntaria va perfilando la imagen de un personaje que es a la vez victimario y víctima. Sender elige presentar el problema desde la óptica de un

1. Hacemos esta afirmación teniendo en cuenta el hecho de que Ramón Sender escribió Réquiem fuera de España. Considerada una obra española que no manifiesta la influencia de las técnicas modernistas, como la corriente de la conciencia o del monólogo interior de James Joyce, o el funcionamiento de la memoria de Proust o de Bergson, Réquiem es innovadora en contraste con muchos libros sobre la guerra escritos en los años 40.

personaje de constitución ética ambigua, cuyo aspecto no fiable está compensado en la narración por un narrador externo, lo que crea un interesante juego de perspectivas narrativas. Aunque el fluir de la narración surge del recuerdo, no existe el narrador homodiegético que uno hubiera esperado en casos semejantes. En cambio, el narrador es heterodiegético y omnisciente. La esencia de esta situación como ha demostrado nuestro análisis, es que hay en Réquiem ciertos momentos en los que el personaje Mosén Millán y el narrador focalizan el mismo objeto desde distintas perspectivas, de modo que el lector percibe a Mosén Millán bajo el doble signo de la condena y de la disculpa. Se produce, entonces, una narración que destruye la técnica tradicional basada en la codificación en el texto de signos claros que guían al lector en la interpretación del mensaje. La duplicidad de la óptica desde la que se presenta al protagonista se convierte en signo de la complejidad de la realidad manifestada en la obra. El tradicional maniqueísmo español está remplazado por una visión fenomenológica, que refleja la problemática dinámica de la realidad, sin ofrecer respuestas, soluciones o interpretaciones fáciles. Así la focalización en Réquiem se convierte en signo de una nueva visión de España.

Como ha demostrado también nuestro análisis, otra dimensión importante de esta novela es la presentación de la contextura psicológica del cura, Mosén Millán, porque en ella radica en gran parte el contenido de la novela. Ya hemos analizado las técnicas narrativas utilizadas para lograr el desarrollo de esa dimensión: una psiconarración, basada en el juego de voz y de miradas, según

la cual existen dos voces, dos focalizaciones, y dos puntos de vista. Sin embargo, es interesante observar que el narrador nunca cede ni la voz ni la focalización al personaje. Esta superioridad por parte del narrador es muy sugestiva, ya que sirve a descubrir lo que el cura sabe, pero no puede expresar, lo que sabe a medias y no verbaliza. Mediante esta focalización bisagra, se bifurca el punto de vista para que el narrador pueda introducir una distancia narrativa que critica tanto a la iglesia como al cura que representa esta institución. De igual manera, la transmisión del pensamiento del cura mediante la voz del narrador acentúa el enfoque sobre el cura, como ocurre en el caso de la narración de la fiesta del bautizo de Paco. Así es que el personaje tiene una doble función narrativa, siendo a la vez sujeto y objeto de la focalización, lo que sirve para exponer mejor su carácter. La consecuencia lógica de esta técnica es una especie de juego de miradas en el que siempre está presente la del narrador y la creación de la tensión sutil de una distancia que implica una crítica. Sin embargo, cabe calificar esta crítica, ya que no se trata de una condena, una condescencia con respecto al personaje, sino una crítica humanitaria que revela la razón de ser de la corrupción moral con el propósito de explicarla sin justificarla.

Además de lo anterior, también hemos intentado demostrar cómo la selección de las técnicas utilizadas corresponde a los efectos deseados: por ejemplo, el uso de la psiconarración en vez de la simple narración en tercera persona, y la ambigüedad que surge a consecuencia de la ausencia del monólogo puro. Sólo hay monologar mínimo por parte de Mosén Millán, quien recuerda

algunas cosas y no otras, lo que sugiere que se impone su deseo de ver las cosas como quiere. O sea, en el monólogo del personaje, se impone la voz y la visión del narrador, de modo que predomina la confusión en la conciencia del cura y ambigüedad respecto de su verdadero papel en el desarrollo de los acontecimientos narrados en la novela. Por una parte, hay un sutil sentimiento de culpabilidad y, por otra, una persona farisaica en busca de la justificación. Esta yuxtaposición acentúa la confusión y la crisis experimentadas por el personaje, y el hecho de no cederle ni la focalización ni la voz al mismo tiempo que su conciencia se transmite a través de la voz de un narrador heterodiegético y omnisciente es un logro artístico del autor, ya que revela el funcionamiento de la conciencia en situaciones donde un personaje está atrofiado a causa de condiciones fuera de su alcance. Además, es esta situación precisamente que permite relacionar la dimensión psicológica del personaje Mosén Millán con la Guerra Civil. Como miembro de una institución religiosa que apenas tolera la disensión del credo institucionalizado, en conjunto con su incapacidad de identificarse con los campesinos y entender sus creencias y aspiraciones, Mosén Millán está completamente atrofiado. Esencialmente es una víctima de ciertas circunstancias contra las cuales no podía luchar. La narración no condena ni justifica al cura, sino que denuncia implícitamente todo el sistema responsable de estas consecuencias.

Réquiem expone una realidad, una perogrullada desnuda de la vivencia humana, y es por lo tanto, una obra revolucionaria. Es la

expresión de una protesta contra un sistema injusto. No obstante, es una protesta silenciosa, sin alborotos y, por eso, muy potente. Es una condenación del pasivismo tradicional de la iglesia católica, del caciquismo de los ricos y de las estructuras opresivas de la España campesina.[1] La narración destaca el conflicto social a dimensiones humanas con un matiz revolucionario que apela a una nueva moralidad a través de la denuncia de los problemas sociales, políticos, y, en última instancia, morales. Este perfil humano siempre se revela en la obra de Sender enfocado de una manera específica, según el testimonio del propio autor:

> Somos una parte de la sociedad, una parte responsable de todo lo que sucede alrededor. Allí donde aparece una injusticia lo menos que podemos hacer es denunciarla. Ya no espero, bueno yo no estoy seguro de que la sociedad de mañana será más cómoda que la de hoy. Pero por lo menos no habrá escándalos que hieran como ahora la sensibilidad de la gente campesina de Réquiem que moría en su cueva, después de cuarenta años de trabajo diario, honrado, sin protesta, sin una sola objección. Despreciado de la población moría en un camastro de tablas en compañía de su mujer envejecida prematuramente y en lugar donde no había ni aire, ni fuego, ni agua. [...] Es decir que acabada su vida en medio de miseria realmente

1. Marcelino Peñuelas, La obra narrativa de Sender (Madrid: Gredos, 1971), 56.

ofensiva para un hombre de cualquier tiempo, de cualquier lugar.[1]

A la voz de estas observaciones, vemos en Réquiem a un autor que bucea en los problemas sempiternos del hombre. La dimensión histórica de la novela (la Guerra Civil) sólo sirve de andamiaje para recalcar contrastes y resaltar disparidades y diferencias que sitúan a los personajes en situaciones extremas, de modo que emerjan con vigor las fuerzas que precisan su esencia. En la novela, pues, se trata con profundidad la indiferencia de Mosén Millán ante su prójimo, el moribundo de las cuevas, los abusos, las injusticias y crueldades de los "señoritos" y los ricos hacia los campesinos, y se revelan la resignación y el pasivismo de una institución religiosa que debería haber servido de portavoz de los menospreciados frente a las atrocidades y las injusticias.

Estos temas políticos y sociales, enfrentados por Sender tanto en Réquiem como en sus otras obras, se vinculan claramente a los problemas de España del momento. No obstante, al examinarlos detalladamente, se nota que Sender supera el tiempo y la geografía. Mediante una recreación artística de una realidad histórica, nos da a entender, como revela en sus observaciones antes citados, que el cuadro pintado en Réquiem puede aplicarse a la humanidad en general y a cualquier sociedad humana.

1. Peñuelas, Conversaciones con Ramón J. Sender (Madrid: Edición Magisterio, 1970), 199-200.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

I. **Obras de Ramón José Sender**

Sender, Ramón José. Réquiem por un campesino español. Barcelona: Destinolibro, 1985.

II. **Estudios críticos**

1. Libros

Mainer, José-Carlos, ed. Ramón José Sender. in memorium:antología crítica. Zaragoza: Gráficas Navarro, 1983.

Peñuelas, Marcelino P. La obra narrativa de Ramón Sender. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

2. Artículos

Bly, Peter A. "A Confused Reality and It's Presentation: Ramón Sender's Réquiem por un campesino español." International Fiction Review, 5: (1978), 96-102.

Havard, Robert G. "The Romance in Sender's Réquiem por un campesino español." Modern Language Review, 79 (1): (1984), 88-96.

Iglesias Ovejero, Angel. "Estructuras mitico-narrativas de Réquiem por un campesino español." Anales de la literatura

contemporánea, 7 (2): (1982), 215-236.

Skyrme, Raymond. "On the Chronology of Sender's Réquiem." Romance Notes, 24 (2): (Winter 1983), 116-122.

III Otras referencias

Bal, Mieke. Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1985.

- - -. "Narration et focalisation." Poetique, 8, 29 (Février 1977), 107-127.

Barthes, Roland (y otros). Poetique du récit. Paris: Seuil, 1977.

Bobes Naves, María Carmen del. Teoría general de la novela: semiología de la "Regenta". Madrid: Editorial Gredos, 1985.

Booth, Wayne. "Distance and Point of View: An Essay in Classification" in The Theory of the Novel. London: London Free Press, 1967.

Cohn, Dorrit. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Conciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Escarpit, Robert (y otros). Hacia una sociología del hecho literario. Madrid: Edicusa, 1974.

Ferreras Ignacio, Juan. Tendencias de la novela española actual (1931-1969). Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.

Genette, Gerárd. Figures III. Paris: Seuil, 1972.

Lanser, Susan Snaider. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Lozano, Jorge (y otros). Análisis del discurso: hacia una semiótica

de la interracción textual. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

Marra-López, José R. La narrativa española fuera de España (1931-1961). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.

Nora, Eugenio de. La novela española contemporánea. 1ª ed. Tomo III Madrid: Gredos, 1963.

Sartre, Jean Paul. ¿Qué es la literatura? 5ª ed. Buenos Aires: Losada,1959.

Shlomith, Rimmon. "A Comprehensive Theory of Narrative. Genette's *Figure III* and the Structuralist Study of Fiction." Poetics and Theory of Literature, 1 (1976), 33-62.

Tzvetan, Todorov. Introduction to Poetics. Trans. Peter Brooks. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1981.

Yerro, Thomas. Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual. Pamplona: Edición Universidad de Navarra, 1977.